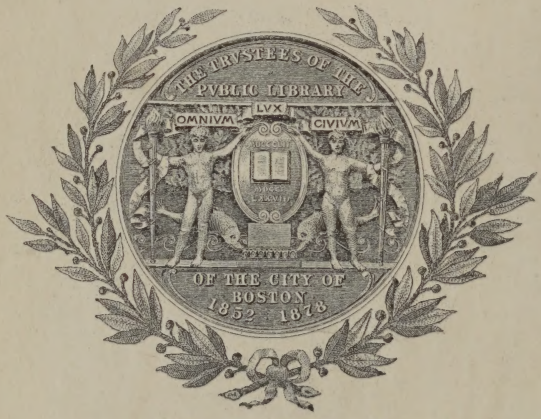
BOSTON
PUBLIC
LIBRARY

No. H0H6.1H3



CENTER FUND

Boston Public Library

ned to

F 5034

ARNOLD SCHERING

DIE NIEDERLÄNDISCHE ORGELMESSE IM ZEITALTER DES JOSQUIN

N *HUBERT VAN EYCK*, VOLLENDET 1432 VON *JAN VAN EYCK*

T „LAUDANT EUM IN CORDIS ET ORGANO")

FLÜGELBILDER DES GENTER ALTARS, BEGONNEN 1424 VC

(DIE RECHTE TAFEL TRÄGT DIE UNTE

DIE
NIEDERLÄNDISCHE ORGELMESSE IM ZEITALTER DES JOSQUIN

EINE STILKRITISCHE UNTERSUCHUNG

VON

ARNOLD SCHERING
DR. PHIL. PRIVATDOZENT AN
DER UNIVERSITÄT LEIPZIG

MIT EINER ABBILDUNG, NOTENBEILAGEN UND FAKSIMILES

LEIPZIG
DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL
1912

Copyright 1912 by Breitkopf & Härtel, Leipzig

Centre
Mar. 21, 1913
E

HUGO RIEMANN

IN VEREHRUNG

INHALT

Seite

1. Allgemeines 1
2. Vokal oder instrumental? 3
3. Orgel und Orgelmusik um 1500 12
4. Die Orgelmesse im Zeitalter des Josquin 24
5. Die „Sixtinische Kapelle“ und die Kirchenmusik in Rom um 1500 . 37
6. Zur Geschichte der Orgelfantasie, der Orgelkanzone und des Ricercar . 45

Verzeichnis der Notenbeilagen und Faksimiles 52

Die niederländische Orgelmesse im Zeitalter des Josquin.

»Wichtige Fragen werden zu erläutern sein: Wie verhalten sich bei du Fay und den Komponisten des 15. Jahrhunderts Text und Musik zueinander? Dachte man die Melodien selbständig, ohne Rücksicht auf Deutlichkeit, Verständlichkeit des Wortes und gute Deklamation des Textes? Trat der letztere in den Hintergrund zum Nutzen oder Schaden der Melodien? Wie weit war die Erfindung von instrumentalen Einflüssen abhängig oder von solchen diktiert? Wurden die vielen textlosen Melismen gesungen, oder von Instrumenten oder Orgel, und in welcher Weise zu Gehör gebracht?«

Fr. X. Haberl (Dufay-Studie, S. 115).

1. Allgemeines.

Die Herausgabe von Messen des 15. und 16. Jahrhunderts, sei es zu wissenschaftlichen, sei es zu praktischen Zwecken, ist erfahrungsgemäß mit außerordentlichen Schwierigkeiten verknüpft. Stellen sich schon bei der Übertragung aus der mensuralen Notation hier und da peinigende Zweifel ein, hervorgerufen durch Schreib- oder Druckfehler, wird es oft nötig, weitgehende Konjekturen zu entwerfen, erschwerende Vergleiche der Originale unter sich vorzunehmen und das endlich gewonnene Partiturbild möglichst dem modernen Auge anzubequemen, so betritt man schließlich mit der Frage nach der Textunterlage den schlüpfrigsten und gefährlichsten Boden. Drei Methoden sind bisher angewandt worden, diesen Teil der Editionstechnik zu bewältigen. Die erste besteht in der ausschließlichen, unveränderten Wiedergabe des Textes und seiner Stellung nach dem Original, auch wenn letztere der Natürlichkeit und Richtigkeit widerspricht (Kiesewetters Publikationen; in jüngster Zeit diejenigen von H. Expert, Les maîtres classiques de la Renaissance française). Anhänger der zweiten Methode machen die originale Textstellung ebenfalls kenntlich, versuchen aber darüber hinaus auch den eventuell textlos überlieferten Stimmen nach bestem Ermessen Worte unterzulegen (gewöhnlich durch Kursivdruck unterschieden, z. B. in den Ausgaben der Trienter Codices in Denkm. der Tonk. i. Österr. VII_1 und XI_1). Eine dritte Gruppe von Herausgebern endlich legt in dem Bestreben, so »praktisch« als möglich zu sein, den Text so unter, wie es ihnen nach Einsicht in das Original

richtig, sangbar und zur Ausführung geeignet scheint, ohne doch Original und eigene Zutat deutlich voneinander abzuheben (z. B. Commers Neudruck von Werken Josquins in Bd. VI der Publikationen der Gesellsch. für Musikforschung). Diese letzte Methode ist, soweit wissenschaftliche Zwecke in Frage kommen, heute glücklicherweise überholt, nachdem sie ebensoviel Schaden wie Nutzen gestiftet. Aber auch der zweiten dürfte allmählich das Schicksal werden, vom musikwissenschaftlichen Arbeitsfelde zu verschwinden, da sie — wie der Augenschein lehrt und die Forschung zu bestätigen beginnt — des Guten zu viel tut d. h. durch das nunmehr gänzlich vokal gestaltete Partiturbild Begriffe suggeriert, welche mit den neuesten Tatsachenbefunden nicht harmonieren. Auch die erste Methode scheint indessen nicht für alle Fälle des wissenschaftlichen Gebrauchs die allein richtige zu sein. Denn da sich die alte Zeit im Unterlegen des Textes Freiheiten erlaubte, die uns unbegreiflich scheinen, indem sie wortkarg nur andeutete, was dem Sänger überlassen blieb, so kommen zuweilen Sätze vor, in denen die originalgetreue Wiedergabe zeilenlang nicht ein einziges Textwort aufweist (namentlich bei Kyries in Messen), folglich das Partiturbild völlig instrumentalen Charakter annimmt. Erste und zweite Methode erreichen also gerade umgekehrte Eindrücke.

Wollte man eine ideale Methode für die Zukunft wünschen, so würde es die sein, welche

1. den unverfälschten originalen Text und seine Stellung deutlich markiert; ferner aber, wenn die Worte nur angedeutet oder brockenweise verteilt sind,
2. den vollen und nach allgemein anerkannten Regeln ergänzten Text nur dort bringt, wo eine vorangegangene Prüfung die vokale Bestimmung der betreffenden Stimme (oder Phrase) mit größerer oder geringerer Evidenz ergeben hat.

Damit ist gesagt, daß dem Punkt 2 erst genügt werden kann, wenn Untersuchungen stilkritischer Natur vorangegangen sind. Sich solchen überhaupt zu entziehen, hat bisher wohl kein ernsthafter Herausgeber vermocht. Keiner auch hat wohl die Verantwortlichkeit unterschätzt, die sich ihm dem Publikum gegenüber damit auflud. Wägt man indessen alle bisherigen Mühen in der Stilkritik, soweit sie mit Editionsfragen zusammenhängen, gegeneinander ab, so muß gesagt werden, daß keine an Schwere und Last der Verantwortlichkeit der in Punkt 2 genannten gleichkommt Denn hier handelt es sich nicht nur um Entscheidungen, die den technischen Organismus des Tonwerkes betreffen, sondern gleichsam um das Zu- oder Absprechen der Geschlechtszugehörigkeit desselben oder einzelner seiner Teile. »Vokal — instrumental«, diese Eigenschaften entsprechen den Be-

griffen »weiblich — männlich«. Wenn es allerdings Zeiten gegeben hat, wo Vokalität und Instrumentalismus sich gelegentlich begegneten, so überwiegen doch solche, in denen sie weit voneinander abstanden. Ein solches Zeitalter war, wenn nicht alle Zeichen trügen, das des niederländischen Meisters Josquin de Près (ca. 1450—1521), dessen Grenze nach der Vergangenheit hin unfixiert bleibe, sich nach der Zukunft hin aber mindestens bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts erstreckt.

2. Vokal oder instrumental?

Stilkritische Untersuchungen der erwähnten Art haben bisher den geringsten Teil der musikalischen Editionsarbeit ausgemacht, da auf Grund altüberlieferter Traditionen feststand, daß die Musik bis zum 16. Jahrhundert überwiegend Gesangsmusik gewesen sei. Erst im Laufe des letzten Jahrzehnts ist an den Stamm dieser geheiligten Auffassung die Axt angelegt worden, am entschiedensten von Hugo Riemann, dem in dieser Hinsicht eine Reihe der folgenschwersten Vorstöße glückten. Und nachdem einmal feststand, daß gewisse unsangliche, sprunghafte Kontratenöre in Kompositionen des 14. und 15. Jahrhunderts mit Sicherheit als instrumental zu betrachten seien, hat die Frage »Was ist in der alten Musik gesungen, was ist gespielt worden?« eine ungeahnte Bedeutung gewonnen, eine Bedeutung, die sich im Laufe der Jahre nicht mindern sondern mehr und mehr steigern wird. Denn je schweigsamer die Dokumente, je geheimnisvoller die Zusammenhänge heute gänzlich verschollener Praktiken, um so größer der Reiz, ihnen auf die Spur zu kommen. Zwei Wege können dabei eingeschlagen werden: entweder das Befragen schriftlicher Dokumente (Akten, Urkunden, theoretische Abhandlungen, Briefe u. dgl.), oder eine Prüfung der Musik selbst nach gewissen Grundsätzen. Die vorliegende Studie versucht ein Stückchen dieses zweiten, künstlerischen Wegs zu gehn und knüpft darin an früher erschienene Arbeiten des Verfassers an[1]). In einer derselben wurde die Aufstellung von vier Kriterien unternommen, nach denen es möglich ist, bis zu hoher Wahrscheinlichkeit zu bestimmen, ob eine unbezeichnete Stimme in polyphonen Kompositionen des 14.—16. Jahrhunderts als vokal oder instrumental aufzufassen ist. Die Wichtigkeit der dort ausgesprochenen Sätze rechtfertigt ihre Wiederholung.

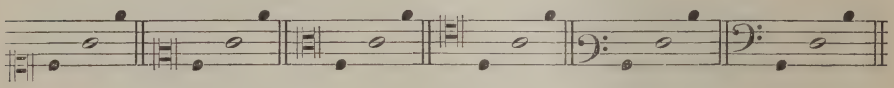
1) »Das kolorierte Orgelmadrigal des Trecento« (Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, XIII, 1 [Okt. 1911]); »Das von Instrumenten begleitete deutsche Sololied im 16. Jahrhundert« (Blätter für Haus- und Kirchenmusik, Januarheft 1912); »Zur Geschichte des begleiteten Sologesangs im 16. Jahrhundert« (Zeitschrift der Int. Musikges., XIII, März 1912). Ein für das Märzheft 1912 der Bl. f. Haus- und Kirchenmusik bestimmter Aufsatz über »Wittenbergische Kirchenmusik zur Zeit Luthers« mußte aus redaktionellen Gründen für April zurückgestellt werden.

Die einzelnen Stimmen in Tonstücken des 14.—16. Jahrhunderts werden, soweit nicht besondere Vorschriften ihre Bestimmung von vornherein klarlegen, mit großer Wahrscheinlichkeit (unter Umständen mit Sicherheit) als Instrumentalstimmen aufzufassen sein, sobald sich folgende vier Kriterien an ihnen bemerkbar machen.

1. Kriterium.

Überschreiten des natürlichen Umfangs einer der vier Gattungen der menschlichen Stimme (d. h. den Umfang einer Oktave bzw. einer Dezime).

Die ältere Gesangspraxis bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts zog der Entfaltung der menschlichen Stimme enge Grenzen. Sie forderte selbst von geschulten und berufsmäßigen Sängern nicht mehr, als eine natürliche Disposition der Stimme und durchschnittliche Leistungsfähigkeit es zuließen. Nach diesem Prinzip waren die Gattungen der Schlüssel gewählt. Als bevorzugte Tonlage galt die, welche sich um den Ton auf der Mittellinie des betreffenden Schlüsselsystems gruppiert:

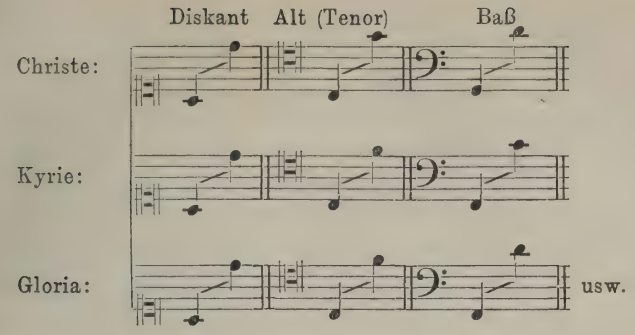


Der durch die Schlüssel angezeigte Umfang jeder Stimme entspricht also der Oktave als Mittelmaß, der großen Dezime als Maximum. Es ist jedoch zu beobachten, daß dieser natürliche Umfang der Stimmen selten in Wirklichkeit ganz ausgenutzt wird, vielmehr der größte Teil des melodischen Verlaufs sich auf einen gewissen Ausschnitt beschränkt. Für Chorstimmen (Knaben-, Frauenstimmen) galt dies wohl in weit höherem Grade als für Solostimmen, die unter Umständen durch gewandte Sänger vertreten sein konnten[1]). — Finden sich nun in einer Stimme andauernde Überschreitungen dieser Normalumfänge, etwa gar mit Schlüsselwechsel, und rücksichtsloses Ausnutzen sowohl der ganz tiefen wie der ganz hohen Lage einer Stimme, so darf mit Sicherheit auf instrumentale Bestimmung geschlossen werden.

Beispiele aus der Messe »L'homme armé« von Josquin de Près. (Publ. der Gesellsch. f. Musikforschung, Bd. VI, S. 1 ff.)

---

1) Man sehe z. B., mit welch außerordentlicher Ökonomie Palestrina in seinen Messen und Motetten die Kräfte der Sänger benutzt, und wie er nur ganz selten, wenn der Ausdruck es erfordert, die Stimme auf Augenblicke über den Normalumfang einer Oktave hinausführt. Nachrichten über außerordentliche Kraftleistungen einzelner Sänger aus späterer Zeit, etwa aus den ersten Jahrzehnten des Virtuosentums (1580—1620), heben das oben Gesagte natürlich nicht auf.



2. Kriterium.

Andauernd pausenloses Beschäftigtsein der Stimme ist ein Merkmal instrumentaler Bestimmung.

Einer Erläuterung bedarf dieser Satz kaum. Doch mag im besonderen darauf hingewiesen sein, daß die ältere kirchliche Praxis außerordentliche Anforderungen an die Leistungsfähigkeit der Sänger stellte, und es daher geboten war, weitgehende Rücksichten auf deren Stimmen zu nehmen. In wirklichen Gesangskompositionen der Zeit finden sich nicht nur diese Rücksichten überall geübt, sondern ein gewisser Reichtum an Pausen oder bequemen Zäsuren bürgt dafür, daß man für genügend Zeit und Gelegenheit zum Atmen und frischen Ansatz sorgte. Ein ununterbrochener, weder durch Kadenzen noch durch Pausen oder sinnfällige Zäsuren sich von selbst gliedernder melodischer Verlauf widerspricht dem Wesen gesanglichen Vortrags.

Beispiele aus derselben Messe.

Confiteor: Takt 4—16, 17—22 im Diskant,
Takt 9—17, 17—22 im Alt (Tenor);
Sanctus: Takt 1—11, 24—33 im Tenor,
Takt 18—26 im Baß usw.

3. Kriterium.

Übertretung der für den sog. klassischen (strengen) Vokalsatz geltenden Regeln ist ein Merkmal instrumentalen Charakters. Als Verstöße haben zu gelten:

a) Gehäufte Sprünge, unsangliche Intervalle, übermäßig lange Haltetöne (Orgelpunkte).
b) Gehäufte synkopische Bildungen; Bindungen längerer Noten an kürzere; gehäufte punktierte Noten (namentlich auf kleineren Zeiten als den Zählzeiten); gehäufte Melismen, Koloraturen und Passagen; Aneinanderrücken längster und kürzester Notenwerte.

} Unruhe in der Bewegung bzw. Mangel an Eurhythmie.

c) Sequenzbildung (Rosalien).

Das Wesen des Vokalstils ist: Ruhe in der Bewegung der Stimmen, schöner, natürlicher Fluß der Gedanken. Die vorstehenden Punkte a, b, c enthalten die Negation hiervon und damit zugleich positive Merkmale instrumentaler Faktur. Die Theoretiker seit Guido von Arezzo (um 1000) bis Glarean (1550) gehen innerhalb der Lehre von der vokalen Melodiebildung nur bis zur Gestattung des Quintsprungs und schränken den Gebrauch größerer Intervalle (mit Ausnahme der steigenden Oktave) auf ein Minimum ein. Geradezu verboten waren Tritonus, verminderte Quinte, große Sexte, Septimen samt Nonen und Dezimen. Als »gesanglichste« Intervalle standen die Sekunden voran, wogegen drei oder vier Intervallsprünge hintereinander (namentlich in einer Richtung) als verpönt galten. Ferner hat die Musiklehre des 16. Jahrhunderts Normen für die rhythmische Bewegung und den metrischen Bau einer idealen Gesangsmelodie aufgestellt und eine Anzahl allgemeiner und besonderer Regeln geschaffen, die zur Verhütung von Unnatürlichkeiten und phantastischen Ausschreitungen dienten.

a) Allgemeine Regel:
Die Linie einer idealen Vokalmelodie bewege sich in ruhigen Bögen und in sinnfälliger, durch Zäsuren und Kadenzen markierter Gliederung dahin, derart, daß Aufschwung, Steigerung, Höhepunkt und Abschluß in innerem harmonischen Verhältnis zueinander stehn und keines dieser ideellen Gruppengebilde vor dem andern bevorzugt ist. Man verwies auf die Ähnlichkeit der Musik mit der Rhetorik und schrieb den von den Alten für diese Kunst aufgestellten Schönheitsnormen auch Geltung für melodische Bildungen zu.

b) Besondere Regeln:
Um der Forderung unter a) zu entsprechen, ist die Beachtung folgender Punkte unerläßlich:

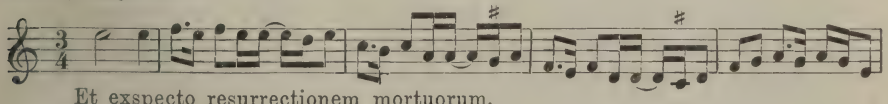
Gleichmäßigkeit im Steigen und Fallen der melodischen Linie, d. h. Vermeidung von mehr als zwei springenden Intervallen, Ausgleich eines oder zweier Intervallsprünge durch Sekundenfortschreitungen nach entgegengesetzter Richtung, Ausgleich steigender Stimmschritte durch fallende und umgekehrt.

Ruhe und Stetigkeit des melodischen Flusses, d. h. Vermeidung von Stockungen, Stauungen (z. B. durch Tonwiederholung) und Überstürzungen. Die hierfür von den großen Kontrapunktlehrern des 16. Jahrhunderts aufgestellten Normen und Warnungstafeln sind ungemein zahlreich[1]). Sie erstrecken sich

1) Ein Auszug der wichtigsten (ergänzt durch die von J. J. Fux aufgestellten) u. a. bei H. Bellermann, Der Kontrapunkt (III. Aufl. 1887), S. 103 ff., 143 ff., 180 ff.

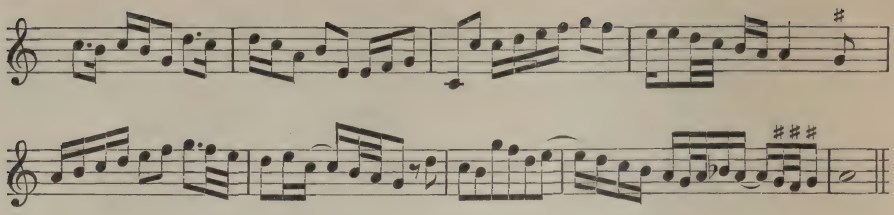
auf Vorschriften und Verbote bezüglich Bindung der Noten, Tonwiederholung, Sequenzen (Rosalien), Mischung verschiedener Notengattungen, Auflösung der Dissonanzen, Neben- und Wechselnoten, Synkopen, Einfluß von Arsis- und Thesis-Werten usw.

Hierüber eingehend zu sprechen, fällt außerhalb des Rahmens der vorliegenden Arbeit. Betont sei jedoch, daß an der Hand der alten Lehrbücher die Frage »Was ist echt vokal?« in jedem die Musik des 16. Jahrhunderts betreffenden Falle aufs sicherste beantwortet werden kann. Es liegt nun nicht der mindeste Grund vor, diese zahlreichen, auf tiefer Erkenntnis des Wesens der menschlichen Stimme und des schönen Gesangsvortrages beruhenden Normen nicht auch schon als bindend anzunehmen für die der sog. klassischen Periode (16. Jahrhundert, Palestrina) vorangehende Periode, also für das 15. und 14. Jahrhundert[1]). Wenn um 1550 das Wesen echten Vokalstils in derart umfassender und tiefdringender Weise theoretisch dargestellt wurde, so muß dem ohne Zweifel eine lange und bedeutende Praxis vorangegangen sein, deren Abstraktion jene Lehre war. Es wäre gerade ungeheuerlich annehmen zu wollen, Meister wie Dufay, Dunstable, Josquin, Okeghem, Hobrecht und deren Zeitgenossen hätten über eine geringere Erkenntnis des einer Menschenstimme Zuzumutenden verfügt als Palestrina und die späteren Römer, und es bedeutet eine der merkwürdigsten Tatsachen der neueren Musikgeschichtschreibung, daß man bisher so wenig Anstoß genommen hat an den unzähligen scheinbaren Abweichungen und Sonderbarkeiten, die hierin gewisse Kompositionen älterer Meister im Vergleich zu denen späterer bieten[2]). Man faßte Josquins, Hobrechts und anderer Messen als a cappella-Messen auf, ohne sich Rechenschaft zu geben von dem ungeheuren Unterschied, von den zahllosen Widersprüchen, die ihr sog. Vokalsatz mit dem der »klassischen« Zeit aufwies. Als Monstrebeispiel für solchen älteren angeblichen »Vokalsatz« seien ein paar Takte aus der Cantus-Stimme der Hobrechtschen Messe *Salve diva parens* (Confiteor) angeführt:



1) Es besteht die dringende Aufgabe für die Zukunft, jene Prinzipien des strengen Vokalsatzes der klassischen Zeit aufs neue einer Durcharbeitung zu unterwerfen und — wie oben angedeutet — ihr Herauswachsen aus Praktiken der vorhergehenden Periode zu erklären. Die vortreffliche Schrift von B. Ulrich, Die Grundsätze der Stimmbildung während der a cappella-Periode, 1910, kann als Muster und Vorarbeit dazu dienen.

2) Die entschiedensten Zweifel, ob hier alles gesungen worden sei, äußerte H. Riemann (Handbuch der Musikgeschichte II_1), ohne doch weitergehende Konsequenzen zu ziehn oder Prinzipien für eine neue Interpretation aufzustellen.



Sollten diese älteren Meister andere Organe, andere Anschauungen, andere Sänger besessen haben als ihre 50 oder 80 Jahre jüngeren Nachfolger? Dann müßte die erste Hälfte des 16. Jahrhundert die Zeit einer beispiellosen und einzig dastehenden Revolution der Kunstanschauungen und der Musikpraxis gewesen sein! Dürfte nicht vielmehr die Annahme die natürliche sein, nach der es feststeht, daß sich zu allen Zeiten, im Altertum sowohl wie im Mittelalter und in der Neuzeit die Fähigkeiten der Menschenstimme hinsichtlich des Umfangs, der Beweglichkeit, der Artikulation, der physischen Leistungsfähigkeit, des Vortrags von den Fähigkeiten der Instrumente in demselben Grade und prinzipiell unterschieden haben wie die künstlerischen Äußerungen, die ihnen in Gestalt der schriftlich fixierten Tonwerke zugedacht sind? Nichts spricht dafür, daß die Instrumentaltechnik der Alten verhältnismäßig minder ausgebildet, ihre Vokaltechnik aber bei weitem vollkommener gewesen sei als die unserige. Die Instrumente, das ist selbstverständlich, gingen einer schrittweisen Vervollkommnung und Höherbildung entgegen, — sollte allein das natürlichste aller Instrumente, die Menschenstimme, im Laufe der Jahrhunderte konsequent vernachlässigt worden sein? Auch hier vollzog sich die Entwicklung wohl nicht rückwärts, sondern vorwärts.

Es gibt eine Anzahl Messen von Meistern aus Josquins Zeit, die in schönstem, untadeligem Vokalsatze der Palestrinazeit geschrieben sind und eine Ausführung a cappella recht wohl zulassen[1]). In Ambros-Kades Musikgeschichte Bd. V, S. 80ff. findet sich z. B. eine solche Vokalmesse von Josquin *super Pange lingua*. Wie mag es gekommen sein, daß bisher der Unterschied des Stils dieser Messe von dem der *L'homme armé*-Messe nicht beachtet wurde? Glaubte man, Josquin habe mit letzterer seinen Sängern eine Narrenposse spielen wollen? Ein flüchtiger Vergleich beider lehrt, daß hier zwei bewußt gehandhabte ganz verschiedene Kompositionsprinzipien zum Ausdruck kommen, die man einzig und allein mit den Schlagworten: vokal und instrumental erklären kann.

1) Ob eine solche tatsächlich immer beabsichtigt ist, erscheint mir trotzdem fraglich; auch hier, so schließe ich aus der ganzen Lage der Dinge, aus dem Charakter der üblichen Aufführungspraxis und einzelnen Stellen solcher Messen, hat wohl die Orgel das ihrige mit hinzugetan und nicht nur gestützt und den Ton gehalten, sondern auch einzelne Stimmen selbständig übernommen.

Kommen wir indes zum

4. Kriterium.

Stellen sich Schwierigkeiten ein, den Text natürlich und sinngemäß unterzulegen, so darf auf instrumentale Bestimmung der Stimme geschlossen werden.

Dieselbe Natürlichkeit des Empfindens, dieselbe Hochachtung vor der Kunst des Gesanges, die die alten Komponisten zur Vermeidung der unter Kriterium 1—3 genannten Wendungen bestimmte, leitete sie auch bei der Unterlegung des Textes. Klarheit und Verständlichkeit, vollkommene Kongruenz zwischen Wort und Weise, Natürlichkeit in der Deklamation sind Forderungen, die zweifellos die Gesangspraxis aller Zeiten als die ersten Voraussetzungen künstlerischer Arbeit aufgestellt hat. So wenig Grund vorliegt, sie heute zu ignorieren, so wenig statthaft ist es, sie als unwirksam anzunehmen in einem Zeitalter, wo das Gefühl, um nicht zu sagen: der Instinkt für das der Menschenstimme von Natur Zustehende vielleicht stärker ausgeprägt war als später.

Schon das ausgehende Mittelalter pflegte den Text unter gesungene Melodien mit größter Sorgfalt, zum mindesten so unterzulegen, daß gröbere Mißverständnisse ausgeschlossen waren. Belege dafür liefern vor allem einstimmige Lieder, bei denen ausschließlich gesangliche Ausführung feststeht (vgl. z. B. die Faksimiles solcher in Coussemakers Histoire de l'harmonie au moyen-âge, Paris, 1852, Monuments, und in P. Aubrys Les plus anciens monuments de la Musique française, Paris, 1905). Die Regel beim Notieren (Kopieren) von Gesängen pflegte zu sein, zuerst den Text niederzuschreiben und alsdann die zugehörigen Noten auf die Silben zu verteilen. Diese Praxis ist an der Hand zahlreicher Denkmäler zu verfolgen. Bekannt sind ferner Fälle, in denen irgendwelche Gründe den Schreiber hinderten, dem bereits niedergeschriebenen Text nachher die zugehörigen Melodienoten zuzufügen, so daß zwar Text und Notenlinien, nicht aber auch die Noten selbst erhalten sind[1]). Freilich wäre auch der umgekehrte Fall denkbar: daß der Schreiber gelegentlich die Noten zuerst geschrieben, den zugehörigen Text aber später zuzufügen vergessen hätte. Abgesehen davon, daß diese Reihenfolge des Notierens der üblichen Schreiberpraxis widersprach, dürften solche Fälle, wenn überhaupt nachweisbar, so ungemein spärlich zu verzeichnen sein, daß sie nicht als Regel sondern als Ausnahme zu gelten hätten; denn es ist zu bedenken, daß das Wort als solches, sobald es in Verbindung mit Musik auftrat, im Bewußtsein früherer Zeitalter dieser gegenüber als der primäre, gewissermaßen zeugende Teil aufgefaßt wurde, nicht umgekehrt.

---

1) Vgl. z. B. D.T.Ö. VII_1, Einleitung S. XXV (unten).

Nun begegnen in der Literatur des 14. bis 16. Jahrhunderts ungezählte mehrstimmige Kompositionen, in denen der Text nicht nur in einer, mehreren oder allen (!) Stimmen ganz fehlt, sondern auch in der oder in den mit Text begleiteten Stimmen scheinbar so planlos, willkürlich, ja sinnlos untergelegt ist, daß starke Zweifel an der Gültigkeit und Zusammengehörigkeit beider Elemente, des musikalischen wie des textlichen, auftauchen müssen. Die erste mögliche Erklärung wäre: Vergeßlichkeit, Inkorrektheit oder Unwissenheit der Schreiber (bzw. der Kopisten) anzunehmen. Sicherlich ist selbst der gewissenhafteste Abschreiber gegen das eine oder andere Versehen nicht gefeit, und man wird gut tun, dergleichen Fälle vom Konto nicht zu streichen. Wer indes die Tätigkeit der alten Notenkopisten eingehender zu prüfen Gelegenheit hatte, wird gefunden haben, daß sie durchschnittlich ihr Amt nicht nur kalligraphisch hervorragend, sondern auch mit größter Sorgfalt verrichteten, und daß offensichtliche Abweichungen verschiedener Überlieferungen nicht so sehr ihnen als vielmehr abweichenden Vorlagen zuzuschreiben sind. Wollte man den Vorwurf der Vergeßlichkeit, Inkorrektheit oder Unwissenheit aufrecht erhalten, so würde sich dieser auf mindestens 80 Prozent sämtlicher Notenschreiber jener Jahrhunderte (Komponisten von Ruf mit inbegriffen) erstrecken, — eine Unwahrscheinlichkeit, die sich durch nichts befürworten läßt. — Eine zweite, landläufig gewordene Erklärung ist die Annahme, es habe überhaupt einer strengen Textunterlage nicht immer bedurft, da nicht nur die meisten Texte, insbesondere der weltlichen Lieder, sondern auch ihre Adaptationen an die Melodie »allgemein bekannt gewesen seien«. Schon an anderen Stellen wies ich jedoch darauf hin, zu welchen unhaltbaren Konsequenzen diese Auffassung führt. Denn wie viel Hunderte von Texten italienischer, französischer, englischer, deutscher Provenienz müßten dann nicht nur im betreffenden Lande selbst, sondern auch in den Nachbarländern, und zwar Generationen hindurch, »bekannt« d. h. im Volksmund gewesen sein. Das würde eine unglaubliche Sprach- und Literaturkenntnis voraussetzen. Und von vornherein ist eine Ansicht glatt abzulehnen wie die, daß etwa die anderthalb Hundert französischen Lieder, die Petrucci in seinen Canti cento cinquanta (Venedig, 1503—04) überwiegend textlos veröffentlichte, ihrem Wortlaut nach in Italien so allgemein bekannt gewesen seien, daß jedermann sie ohne weiteres habe singen können. Aber gerade für Italien, nicht für Frankreich und die Niederlande, druckte Petrucci seine Sammlungen!

Beide Erklärungen befriedigen nicht. Es muß zu einer neuen geschritten werden. Da liegt der Schluß nahe, anzunehmen, in solchen Fällen seien die Kompositionen entweder überhaupt nicht, oder zum mindesten nicht so, wie sie mit Text überliefert sind, gesungen worden; mit anderen Worten: der Text war nicht unmittelbar für die Sänger

bestimmt, die Kompositionen sind ganz oder doch teilweise Instrumenten angepaßt.

Es mögen einige der Fälle, in denen die Textunterlage der Originale zu Zweifeln stimmen muß, herausgehoben werden.

a) Der Text wird silbenweis auseinander gezerrt und ohne Rücksicht auf sinnvolle Deklamation, sogar ohne Rücksicht auf dazwischenstehende Pausen, brockenweise auf die Melodien verteilt. (Beispiele bei J. Wolf, Geschichte der Mensuralnotation, Bd. II, III; Trienter Codices in Denkm. der Tonk. in Österr. VII_1, XI_1.) Diese Manier, die, wie an anderer Stelle wahrscheinlich gemacht wurde, auf rein instrumentalen Gebrauch der betreffenden Musik deutet, verliert sich erst Ende des 15. Jahrhunderts.

b) Der Text scheint zuweilen richtig und sorgfältig untergelegt, wird aber nicht zu Ende geführt, sondern setzt zeilenlang aus und kehrt erst nach Unterbrechungen wieder (z. B. in Messen der Zeit Dufays und Josquins; s. dazu unten S. 36).

c) Der Text einer vielstimmigen Komposition ist einer Stimme untergelegt, welche nachweislich nicht Trägerin der Melodie ist, wogegen diese wider Erwarten des Textes entbehrt (z. B. Denkm. der Tonk. in Österr. VII_1, S. 251 und 252: Dufay, Chanson *Se la face ay pale*; der textlose Tenor ist, nach Ausweis der Dufayschen Messe darüber, der Cantus firmus; trotzdem hat die frei hinzu erfundene, wenig gesangliche Diskantstimme als einzige Text).

d) Der Text fehlt in einer Vorlage, ist indessen in der anderen vorhanden (z. B. Dunstables *O rosa bella* in der Fassung Pavia und Cod. Trid. H. — Isaaks *La mi la sol* ist in dem Druck der Motetti L des Petrucci [1504] als zweistimmige Motette mit Orgelbegleitung zum Text: *Rogamus te* vorhanden; in Cod. St. Gallen Nr. 461 und Florenz, R. Ist. Mus. Ms. 2439 ohne Text, also als quasi Instrumentalstück)[1].

e) Die Kompositionen haben überhaupt keinen Text, sondern tragen als Bezeichnung einen den Inhalt nicht näher bezeichnenden Sondertitel (z. B. La Martinella, La Alfonsina, La Bernhardina, Carmen, Exemplum usw.).

Es liegt — wie schon eingangs erwähnt — auf der Hand, wie große Schwierigkeiten sich den Herausgebern beim Entscheiden solcher Fragen und Doppeldeutigkeiten entgegenstellen. Noch ist die musikwissenschaftliche Forschung nicht auf dem Punkte angelangt, über alle hierbei auf-

1) S. Denkm. d. Tonk. in Österr. XIV_1 (Werke von H. Isaak) Nr. 25 und S. 193. Die Motettenfassung wird vom Herausgeber nicht erwähnt.

keimende Zweifel hinwegzuhelfen und klare Einblicke in das scheinbar komplizierte Gewebe von widersprechenden Tatsachen zu gewähren. Es soll im Verlaufe versucht werden, wenigstens für einzelne wenige Fälle eine Verständigung anzubahnen.

3. Orgel und Orgelmusik um 1500.

Nicht ohne Schuld an einzelnen Vorurteilen und schwankenden Auffassungen, mit denen sich die Musikgeschichtschreibung seit langem getragen, sind jene hochverdienten Männer, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und darüber hinaus die ersten umfassenden Schätze altklassischer Musik vorlegten. Ihre Leitsterne waren Palestrina und die späteren Römer, mit deren Maßstab sie Leistungen früherer wie späterer Geschlechter maßen und dabei auf Abwege gerieten. Auch heute noch mag auf dem Wege von Palestrina nach weiter zurückliegenden Zeiten dieser große Römer Maßstab und Wegweiser sein. Jedoch in verändertem Sinne.

Man greife zu Josquins obengenannter Messe über *L'homme armé* (1502) und zu einer der späteren Messen von Palestrina (etwa aus dem Sammelwerke von 1582). Wer im guten Glauben lebt, damit nicht eine, sondern zwei a cappella-Messen vor sich zu haben, muß billig erstaunt sein über den Wechsel des Begriffs »Vokalmusik« binnen 80 Jahren. Denn: entweder ist die Gesangskunst während dieser verhältnismäßig kurzen Spanne seit Josquin von einer Höhe des Kolorierens und Diminuierens, des virtuosenhaften Produzierens zeilenlanger Figuren und Passagen rapide gesunken, nämlich bis zur schlichten Klarheit und einfachen Deklamation eines Palestrinastückes, — oder: ein phänomenaler Stilwechsel trat um 1530 ein und vernichtete die Schreibart des Josquinschen Zeitalters. Aber die Geschichte berichtet nichts von einer so einschneidenden Wandlung, die ihrer Bedeutung nach der 70 Jahre später von Florenz ausgehenden hätte gleichkommen und ebensolches Aufsehen hätte erregen müssen — Josquin († 1521) blieb sogar, wie Neudrucke beweisen, bis 1550 und darüber (auch in Deutschland) in Ansehen —, auch schweigen die Akten von einem Verfall der Gesangskunst. Also werden andere Erklärungen einzutreten haben.

Dem Besseren als Feind des Guten entspricht das Einfachere als Feind des minder Einfachen. Erwägungen, deren Charakter im folgenden auseinandergesetzt werden sollen, bestimmten mich zu der Annahme, die niederländische Messe im Zeitalter des Josquin erkläre sich am einfachsten mit dem Begriff »**Orgelmesse**«. Das herrschende Prinzip ist:

> Der einstimmige Sängerchor übernimmt den Vortrag des Messentextes auf die fortlaufende Cantus firmus-Melodie

(zumeist weltlicher Lieder z. B. *L'homme armé*, *Forseulement*, *Malheur me bat*, *Le serviteur* usw., doch auch liturgischer Melodien z. B. *Mente tota*, *De sancto Antonio* usw.), während der Organist die übrigen überlieferten Stimmen, gewöhnlich drei an der Zahl, auf der Orgel ausführt. Dazu treten mehr oder weniger häufig Solosänger, um gewisse Textworte, die der Cantus firmus nicht enthält, zu ergänzen oder ihrerseits hervorzuheben. Unter Umständen spielte der Organist ganze Sätze der Messe allein, ohne Mitwirkung von Sängern (vgl. dazu Sammelb. der Int. Mus. Ges. XIII_1, S. 184 ff.).

Durch diese Auffassung rücken Orgel und Orgelspiel im 15. Jahrhundert in bisher ungeahnter Weise in den Vordergrund des Interesses, und es bedarf daher zunächst einer kurzen Darstellung des Standes der Orgelkunst um 1500.

Unter den Instrumenten, die seit dem späten Mittelalter sich den Rang eines Kircheninstruments erwarben, hat die Orgel von Anfang an den vornehmsten Platz behauptet. Seit Thomas von Aquino (1250), ein im übrigen erklärter Feind der Instrumente im Kirchendienst, ihr mit den Worten »rapit nos ad celsitudinem« ein begeistertes Lob gespendet[1]), hat sie nicht nur im katholischen Gottesdienst, sondern auch in der Hausmusik des 14.—15. Jahrhunderts eine hervorragende Rolle gespielt. Hopkins, Schubiger, Wangemann, Ritter u. a., in neuester Zeit E. Buhle, J. Wolf, O. Kinkeldey, haben dafür Belege in Fülle gebracht[2]). Indessen liegt die Geschichte des italienischen Orgelspiels bis zu Anfang des 16. Jahrhunderts noch in Dunkel gehüllt. Erst im Laufe dieses tauchen Dokumente auf, die weitgehende Rückschlüsse auf frühere Zeiten gestatten. Um bereits Gesagtes nicht wiederholen zu müssen, sei im besonderen auf Kinkeldeys ergebnisreiche, das neueste Material berücksichtigende Abhandlung verwiesen. Zwei dort ausführlich besprochene Traktate über Orgelmusik des 16. Jahrhunderts mögen uns auch an dieser Stelle in Kürze beschäftigen: Juan Bermudos *Libro primo de la declaracion de instromentos musicales*, Ossuna 1549, und Thomas de Sancta Marias *Arte de tañer fantasia*, Valladolid 1565. Beide Werke vermögen das hier aufgeworfene Problem in hohem Maße zu klären; daher folgen Auszüge

1) Cäcilienkalender 1885, S. 4. Er spielt die Orgel als gewaltigstes Instrument gegen Tibia und Tuba aus, durch die man nur »in quadam rectitudine et animi firmitate« versetzt werde.

2) J. Hopkins (Rimbault), The organ, its history and construction, 1854; A. Schubiger, Musikalische Spicilegien, 1876; O. Wangemann, Geschichte der Orgel (III. Aufl. 1887); A. G. Ritter, Zur Geschichte des Orgelspiels, 1884; E. Buhle, Die Musik in den Miniaturen des frühen Mittelalters, 1903; J. Wolf, Sammelb. der Intern. Musikges. III; Geschichte der Mensuralnotation 1904 u. anderwärts; O. Kinkeldey, Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts, 1910.

der wichtigsten hier in Betracht kommenden Stellen[1]). Kapitel, die sich mit den musikalischen Elementarkenntnissen (Noten, Mensur) und technischen Dingen (Handhaltung, Vortrag usw.) beschäftigen, wurden unberücksichtigt gelassen.

Bermudo (1549):

1. »Es kann keiner ein Spieler genannt werden, der nicht versteht, Musik, seine eigene oder fremde, abzusetzen.« B. erwähnt drei Arten, nach denen man absetzen (intabulieren) kann. »Die erste besteht darin, daß man das Notenbuch vor sich hat. Wer ein Spieler sein will, kann, wenn er ein guter Sänger ist und Komposition versteht, wenn er dieses Buch studiert und das Monochord kennt, Stücke absetzen, **indem er einfach das Notenbuch vor sich hat.** Diese Manier ‚abzusetzen' ist sehr mühevoll, weil es so viel Aufmerksamkeit erfordert, alle Stimmen zu übersehen; aber sie ist nützlich. Man schlägt viel Kapital aus ihr. Wenn einer nichts von Komposition versteht und nicht geübt ist im Absetzen, sondern erst anfängt oder sich nicht viel bemühen will, muß er zuerst den Mensuralgesang mit Taktstrichen versehen [folgt Beispiel], und so, nach seinen Takten abgeteilt und auf dem Monochord vorgesetzt, so daß es die Saiten nicht berührt, kann er das Stück absetzen.« Diese zwei Arten sind üblich und gut für die, die schon etwas gelernt haben. Die dritte Art verlangt die Herstellung einer Zeichentabulatur [folgt Erklärung]. (K. S. 20.)
2. Entsprechend der unter Nr. 1 genannten ersten Art, Stücke für Orgel abzusetzen, nämlich indem der Spieler das Notenbuch (libro de canto de organo) mit den separat gedruckten mensurierten Stimmen vor sich hinstellt und sich aus ihnen den vielstimmigen Orgelsatz während des Spielens (!) zusammenliest, druckt Bermudo seine Orgelbeispiele in dieser Form, nämlich in »Chorbuchanordnung«: links oben der Diskant, darunter der Baß, rechts oben der Alt, darunter der Tenor. (K. S. 98.) Sancta Maria dagegen setzt die Stimmen bereits partiturmäßig übereinander, doch ohne Taktstriche und ohne Rücksicht auf die zusammengehörigen Noten. (K. S. 46.)
3. Der Schüler lerne zunächst Stücke auf das Monochord absetzen und verwende dazu einige Villancicos des zuverlässigen Musikers Juan Vazquez. »Sodann setze er Musik von Josquin, von Adriano [Willaert], von Jachet Mantuano, von Meister Figueroa, von Morales, von Gombert und anderen ähnlichen ab. Stücke von Instrumentalisten, für das Monochord komponiert, mögest du nicht spielen, weil sie große Fehler enthalten; es sei denn, daß jene ausgezeichnete Spieler sind«. (Unter letzteren wird auch der Kgl. Kammerorganist Cabezon genannt; K. S. 13).
4. Am Schluß des 4. Buches seiner Schrift gibt Bermudo, den Bitten seiner Freunde nachkommend, eine Anzahl Beispiele, die, wie er bemerkt, nicht zum Singen, sondern ausdrücklich zum Spielen

1) Da mir die spanischen Originale nicht zur Hand waren, folge ich den klar übersetzten Inhaltsangaben und Zitaten bei Kinkeldey (zitiert K.).

komponiert seien, und zwar ohne Änderung, genau so wie sie notiert sind. (K. 25.)

5. Im 42. Kapitel bemerkt Bermudo, daß, wenn ein Spieler eine Stimme über die Tabulatur in Noten setzen will, es dazu dienen würde, alle vier Stimmen zu spielen und die eine dabei zu singen[1]).
6. Nachdem Bermudo erklärt hat, wie am übersichtlichsten zu intabulieren sei, fährt er fort: »Diese Art zu intabulieren tut einen dreifachen Dienst: Erstens dient sie dazu, daß — wenn ein guter Spieler eine Motette de improviso [!] spielen will (wie es die guten Lautenspieler machen), nachdem er sie intabuliert hat — er sie ohne Fehler spielen kann. (K. 21.)
7. Bermudo gibt Anweisung, wie ein schon notiertes Stück zu transponieren sei. Es möge jeder Spieler die bequemste Transposition selber ausfindig machen. Und wenn der Chor eine Tonhöhe anstimmt, bei der auf der Orgel der Modus nicht gewahrt wird, möge der Organist entweder doch in dieser Tonhöhe spielen, obgleich die Tonart nicht rein ist, oder er verlange, daß man Orgeln mit besserer Stimmung baue. (K. S. 24.)
8. Im 44. Kapitel spricht Bermudo von der schwierigen Lage, in welcher sich der Organist befindet, wenn der Chor respondiert. Er erwähnt die Ungleichheit der Orgeln und der Chöre; manche Vorsänger (sochantres) nehmen den Ton oft auch höher als andere. (K. S. 23.)
9. Um stärkeren Vollklang zu erzielen, läßt Bermudo Verdoppelung einzelner Stimmen in Oktaven zu. (K. S. 20.)
10. Der Spieler soll keine Verzierungen *(glosas)* machen, sondern die Musik so spielen, wie sie notiert ist. »Wenn die Musik des alten Stils *(ley vieja)* wegen ihrer Schwerfälligkeit diese Verzierungen braucht, so hat sie die Musik unserer Zeit nicht nötig.« Bermudo legt das eigenmächtige Verzieren und Kolorieren als Arroganz der Spieler aus. (K. S. 22, 119.)

Aus dem Werke von Sancta Maria sei weiterhin folgendes zitiert:

11. »Das Absetzen von Musikstücken auf das Monochord ist der Quell alles Nutzens für den Spieler. Es ist zu bemerken, daß in jedem Stück, welcher Art es auch sei, alle Stimmen verbunden und eine mit der andern verkettet fortschreiten; d. h. keine Stimme bewegt sich auch nur eine einzige Note weiter, ohne Bezug zu nehmen auf alle andern.« (K. S. 45.) Hierzu der Vergleich: »Wer kunstvoll mehrstimmig spielen will, d. h. wo alle Stimmen miteinander geregelt konzertieren, muß sich vorstellen, daß die vier Stimmen vier vernünftige Männer sind, deren jeder besonders redet, wenn er zu reden hat, und schweigt, wenn er schweigen soll, und antwortet, wenn er antworten soll, und immer sein Verhältnis zu den andern wahrt, nach den Regeln der Vernunft[2]).« (K. S. 50.)

---

1) Über die an diese Bemerkung sich knüpfenden Folgerungen s. unten S. 48.

2) Dieser Vergleich erinnert aufs auffälligste an einen durch Forkel von Seb. Bach überlieferten.

12. Das Spiel auf der Orgel ist entweder zwei-, drei- oder vierstimmig. Damit die Musik Kraft habe und genügend kontrapunktische Bewegung der Stimmen erhalten bleibe, soll nicht in ganzen Noten, sondern möglichst viel in halben, Viertel- und Achtel-Noten fortgeschritten werden, es sei denn, daß ganze Noten unbedingt notwendig wären. — Das zweistimmige Spiel ist das wesentlichste aber auch schwierigste Ding in der Musik. Für das zweistimmige Spiel ist die kanonische oder imitierende Schreibweise die vollkommenste, künstlichste und schönste. Als Muster wird Josquin empfohlen. [Folgt nähere Erklärung solcher kanonischen oder imitierenden Sätze.] (K. S. 51.)
13. Der Schüler soll jede einzelne von den vier Stimmen, die er spielt, besonders singen.

Alle diese Regeln, dazu der von beiden Schriftstellern in systematischer Ordnung entworfene Lehrgang des Orgelunterrichts, lassen auf eine in jeder Beziehung hochentwickelte Pflege und Ausübung des italienischen Orgelspiels um 1550 schließen. Es muß angenommen werden, daß das Beste bereits vom 15. Jahrhundert vorbereitet worden ist; sind doch gerade aus diesem Zeitraum eine Menge Namen berühmter Orgelspieler aller europäischer Nationen auf die Nachwelt gekommen. Wenn nun von Bermudo, Sancta Maria, ebenso schon von Konrad Paumann, Schlick u. a. als vornehmste Aufgabe des Organisten das »in Tabulatur Setzen« von mehrstimmiger Musik hingestellt wird, so entsteht die Frage: für welche Zwecke wurden dergleichen Tabulierungen vorgenommen und gebraucht? Etwa um das, was der Chor angeblich mehrstimmig sang, auf der Orgel zu begleiten? Das würde heißen, der Organist verdoppelte lediglich die Stimmen des Chors von Anfang bis zu Ende. Einen Grund hierfür und für die Wahrscheinlichkeit, diese Praxis sei die herrschende gewesen, vermag ich nicht zu erkennen. Bei der ungeheuren Beweglichkeit und den zeilenlangen ungesanglichen Tiraden, welche die einzelnen Stimmen einer Messe der Josquinschen Zeit haben, wäre es dabei Schritt für Schritt zu Kollisionen zwischen Chor und Orgel gekommen, zumal der anstrengende Kirchendienst umfängliche, das gesamte Musikerpersonal zusammenrufende Proben ausschloß[1]). — Oder benutzte der Organist seine Intabulierungen für selbständige Vor-, Zwischen- und Nachspiele? Das erscheint glaublicher und mag in der Tat vorgekommen sein. Dann aber fragt sich: ist es denkbar, daß ein Instrument von so hochentwickelter Struktur, mit so ungemein eigentümlichen Wirkungen und Fähigkeiten des Ausdrucks sich Jahrzehnte, vielleicht Jahrhunderte lang ausschließlich mit Literatur aus zweiter Hand, d. h. mit Gesangsliteratur begnügt hat? Sollte wirklich der Ehrgeiz jener zahllosen hochgefeierten Organisten in

1) Vgl. die unten S. 39 gegebenen Auszüge aus den Statuten für die Sänger der Sixtinischen Kapelle.

nichts anderem bestanden haben, als Gesangsmusik auf der Orgel zu kopieren und dabei alle die zahllosen Möglichkeiten echt orgelmäßigen Ausdrucks fahren zu lassen, die sich ihnen mit der Beherrschung der Tastatur und der (wenn auch noch bescheidenen) Registratur boten? Das ginge gegen alle Erfahrung und konnte nur so lange unbeanstandet bleiben, als das Vorurteil einer sog. »Gemeinsamkeit der Literatur für Gesang und Instrumente in der alten Zeit« nicht ausgerottet war. Wenn z. B. Kinkeldey (S. 81) sagt: »Es wurde beim Komponieren kein so strenger Stilunterschied zwischen Vokal- und Instrumentalmusik gemacht wie es heutzutage der Fall ist«, so rufe ich die Geister aller großen Musiker jener Zeit auf als Zeugen gegen diese Auffassung. Sollten erst wir es so herrlich weit gebracht haben, den wahren Unterschied zwischen Chor und Orchester, Menschen- und Instrumentenstimmen zu erkennen? Richtig ist freilich, daß die alte Zeit den Gesang als Richtschnur nahm und »Kantabilität« auch auf den Instrumenten forderte. Das Hauptwort »cantus« und das Zeitwort »cantare« bezogen sich keineswegs nur auf Gesang von Menschenstimmen, sondern wurden ebenso oft auf Instrumentalleistungen bezogen. In diesem Sinne sind viele jener ungezählten Definitionen der Musik zu verstehen, die von alten Schriftstellern mit beharrlicher Gleichmäßigkeit von Geschlecht zu Geschlecht fortgepflanzt wurden[1]). Soll ein gedruckter Beweis hierfür angeführt werden, so wären es die von allen Zweifeln erlösenden Sätze, die der Nürnberger Sebaldus Heyden, ein Verehrer Josquins, seiner »Musica, id est ars canendi« vom Jahre 1537 voranstellt. Das Caput primum beginnt:

> Quid est Musica? Est ars certe ac modulate canendi. Idque quatenus ea ad sonos spectat. **Canitur autem tribus modis: voce humana, fistulis et fidibus; Linguae vocem motu, fistulae sonum flatu, fides tinnitum pulsu aedunt.**

Diese monumentale Doppelerklärung läßt kein Entweder-Oder zu: Auch das Spielen (sei es auf Pfeifeninstrumenten [fistuli, also auch Orgeln], sei es auf Saiteninstrumenten [fides]) wurde von der alten Zeit in den Begriff Singen mit einbezogen. Das scheint etwas so Selbstverständliches gewesen zu sein, daß Heyden kein Wort weiter darüber ver-

1) So spricht z. B. Tinctoris in seinen Traktaten (Coussemaker, Script. IV) stets von »cantus« und »cantare«, obwohl seine Notenbeispiele zum größten Teile instrumentaler Natur sind. Dufay bestimmte in seinem Testament (1474), daß beim Eintreten der Agonie seine Motette *Ave regina coelorum* gesungen würde: »...quo hympno finito pueri altaris, una cum magistro eorum et duobus ex sociis, inibi similiter presentes decantent motetum meum de *Ave Regina Celorum*, pro quo eis lego XXX solidos.« Das von Haberl (Bausteine für Musikgeschichte I, Wilhelm Du Fay, Anhang) mitgeteilte Musikstück erweist sich als keinesfalls durchgängig von allen Stimmen gesungen. Wahrscheinlich begleitete der Magister puerorum selbst auf dem Organetto.

liert[1]). Und in diesem Sinne ist »Singen« und »Musica« sicherlich lange vorher, wohl schon im Altertum gebraucht worden[2]). Ja, es wird sich später zeigen, daß viele Kapitel in den Singschulen des 16. Jahrhunderts nur dann verständlich werden, wenn diesem Doppelbegriff von Musik: Singen und Spielen Rechnung getragen wird. Die merkwürdige Erscheinung, daß in alten Instrumentalkompositionen für Orgel oder Orchester in den einzelnen Stimmen noch Textworte konserviert sind, weist darauf hin, daß »Gesanglichkeit« im weitesten Sinne als Ideal aller Musik galt. Ich sage »Gesanglichkeit im weitesten Sinne«, nicht »Sangbarkeit«. Beide Ausdrücke sind keinesfalls immer gleichbedeutend. Auch Mattheson preist noch Gesang und Gesanglichkeit als das von Instrumentalkomponisten zu erstrebende Ziel, und Mozarts Sonaten und Konzerte sind anerkannte Muster schöner, edler Kantabilität. Wer aber wollte Mozarts Sonaten und Konzerten »Sangbarkeit« zuschreiben? Gerade die eben berührte problematische Textunterlegung in Orgelstücken u. ä. klärt uns über bestimmte Prinzipien der alten Instrumentalpraxis auf.

Ich glaube drei Fälle unterscheiden zu müssen, in denen der Text nicht zum Singen bestimmt war, sondern ein anderes, besonderes Amt zu verrichten hatte.

1. In Kompositionen mit einer oder zwei gesungenen Hauptstimmen sind Textworte den begleitenden Instrumentalstimmen nur deshalb (meist verstreut und brockenweise) untergelegt, um den oder die Spieler über das Fortschreiten des Vortrags der Gesangsstimme andeutungsweise auf dem Laufenden zu erhalten. Daher kommt es, daß namentlich bei Satz- oder Periodenanfängen, nach Einschnitten, Fermaten und dgl., wo das Zusammengehn sämtlicher Mitwirkenden einer besonderen Prägnanz bedarf, solche orientierenden Textworte selten zu fehlen pflegen (vgl. Notenbeilagen Nr. 6 und 10). Ein strenges Prinzip darin wird jedoch nicht beobachtet, und es erscheinen häufig Sätze, in denen die eine Instrumentalstimme sehr reich an orientierenden Texthinweisen, die andere dagegen sehr arm oder ganz bar an solchen ist (vgl. z. B. die Baßstimme von Notenbeilage Nr. 10). Mit dem gesperrt gedruckten Worte »andeutungs-

1) Im Verlaufe seines Lehrgangs ist noch öfters von den Instrumenten die Rede.

2) Vgl. auch gewisse Psalmüberschriften wie »Vorzusingen auf Saitenspielen«, »Vorzusingen auf der Githith« oder Ausdrücke wie »Lobet ihn mit Posaunen; lobet ihn mit Psalter und Harfen; lobet ihn mit Pauken und Reigen; lobet ihn mit Saiten und Pfeifen« (Ps. 150. Im klassischen Latein existieren die Ausdrücke: cantus tubarum, tibiae, fidium; fidibus canere. In einer Motette Hobrechts (Factor orbis) erscheint der Ausdruck »canite tuba in Sion«. — Erinnert sei auch daran, daß der Begriff »Kantor« bis auf die Gegenwart nicht die Pflichten eines Mannes umfaßt, der nur selbst singt, sondern der die gesamte ihm unterstellte Musik, gleichgültig ob vokal oder instrumental, zu leiten und zu beaufsichtigen hat. Gar mancher Kantor hat sogar sein Brot lebenslänglich mehr mit dem Unterricht im Instrumentenspiel als mit Gesangunterricht verdient.

weise« soll im besonderen betont sein, daß es sich nicht um genaue, sondern nur um ungefähre Hinweise für die Spieler handelt.

2. Sind Stimmen einer rein instrumental auszuführenden Komposition mehr oder weniger reich mit Textworten versehn, so haben diese (ähnlich wie in Punkt 1) das Amt gehabt, den oder die Spieler fortlaufend an das zugrunde liegende vokale Original, dessen Inhalt und dessen Sinngliederung zu erinnern. Solche Fälle glaube ich insbesondere in der Literatur des 14. Jahrhunderts in großer Zahl gefunden zu haben, nämlich in jenen kolorierten, stark verzierten Orgelstücken der Florentiner Trecentisten, bei denen die Textunterlage nur verständlich wird, wenn man sie auf den unter der Koloratur verborgenen (ehemals oder auch zugleich gesungenen) einfachen Melodiekern bezieht[1]). Hier also hat der untergelegte Text im Grunde nur den Sinn eines dem Verständnis des Instrumentalstücks entgegenkommenden Programms, und es liegen beglaubigte Fälle vor[2]), die diese Auffassung stützen. Eine lange Reihe von Kompositionen des 15. Jahrhunderts müßten als gänzlich sinnlos gelten, wenn man allen Ernstes annehmen wollte, die betreffende mit Text versehene Stimme sei wirklich gesungen worden[3]). Zu einer Zeit, die eine sog. »absolute« Musik nicht kannte, lag es vielmehr wohl im Interesse jedes Spielers, den Gedankengang eines Instrumentalstückes, sofern es nicht nur ein Tanz war, an der Hand orientierender Textbrocken Schritt für Schritt zu verfolgen. Die untergelegten Worte beugten jedem gedankenlosen Musizieren vor und sorgten, daß das Motto der alten Kirchenlehrer »Siehe, daß du das, was du musizierst, auch mit dem Herzen glaubst« niemals übersehn werden konnte.

3. Die Worte des Textes einer Komposition hatten nicht nur motiv- und themenzeugende Kraft in bezug auf die Erfindung der gesungenen Hauptstimme; auch die Erfindung der instrumentalen Neben- oder Begleitstimmen wurde durch den Charakter des Textes bestimmt. Das bezieht sich allerdings nur auf Kompositionen, die mehr oder weniger durchimitierend gehalten sind z. B. die mehrstimmigen weltlichen und geistlichen deutschen Lieder des 16. Jahrhunderts. An ihnen fällt die wunderbare »Gesanglichkeit« der Instrumentalstimmen auf, — Gesanglichkeit, soweit darunter klare, sinngemäße, ausdrucksvolle, gleichsam »sprechende« Motivbildung verstanden wird. Diese ausdrucksvolle Motivbildung der Instrumentalstimmen wurde dadurch erreicht, daß der Komponist sich die Instrumente Schritt für Schritt als ideale Deklamatoren vorstellte und ihnen daraufhin im wesentlichen nur solche motivische oder thema-

1) S. Sammelb. der Int. Musikgesellsch. XIII_1, S. 174 ff.

2) Kinkeldey, a. a. O., S. 103; s. auch ebenda S. 81.

3) Vgl. z. B. Dunstables Orgelstück »Sub tuam protectionem« aus den Trienter Codices (Neudruck, Denkm. d. Tonk. i. Österr. VII_1, S. 198).

tische Bildungen gab, in denen sich Artikulation und sprachlicher Akzent der betreffenden, zu ihnen gehörenden Textworte der gesungenen Hauptstimme bis zu »sprechender« Deutlichkeit wiederspiegelte. Es sei auf Th. Stolzers 13. Psalm im Sammelwerke 1544 des G. Rhaw verwiesen als auf ein Musterbeispiel gesanglicher Artikulation und Deklamation in der instrumentalen Begleitung[1]). Diese sprechende Lebhaftigkeit der Instrumentalstimmen war technisch am einfachsten dadurch zu erzielen, daß der Tonsetzer beim Komponieren auch unter sie fortlaufenden Text setzte. War die Komposition beendet, so hätte er diesen getrost wieder streichen können, da die Konzeption im Sinne gesanglicher Artikulation beendet war. Darin aber, daß man das nicht tat, sondern die Worte unter den instrumentalen Stimmen konservierte, wird man ein Zeichen dafür zu erblicken haben, daß man sie auch für die Reproduktion für notwendig erachtete, nämlich als ebenso verschwiegene wie deutliche Anleitung zur richtigen instrumentalen Artikulation und Phrasierung. Steht dies einmal fest — und die Zukunft wird es bestätigen —, so würde die Frage nach der musikalischen Vortragskunst bei den Alten in ein neues Stadium treten und sich so manche Bemerkung alter Instrumentenlehrer erklären, nach der als erstes Erfordernis beim Erlernen eines Instruments: Singen können angesehn wurde[2]). Genau dieselben Prinzipien verfolgte auch noch das 17. Jahrhundert, nur daß später der Text unter den Instrumentalstimmen tatsächlich gestrichen wurde; die Forderung gesanglicher Artikulation blieb bestehn[3]).

Es darf nach alledem mit Sicherheit ausgesprochen werden,

daß das Vorhandensein eines Textes in älteren Kompositionen die Ausführung mit menschlichen Stimmen nicht voraussetzt[4]).

Ist dieser Satz einmal allgemein anerkannt, dann steht der Annahme der in dieser Studie vertretenen Anschauung abermals ein Hindernis weniger entgegen.

Kommen wir indes zur Frage nach dem Wesen der Orgelmusik um 1500 zurück. Es bleibt als dritte Möglichkeit nur die Annahme, daß die

1) Bd. 34 der Denkm. deutscher Tonkunst. S. 110 ff. Nur die Mittelstimme des fünfstimmigen Satzes ist Gesangsstimme. Der oben gebrauchte Begriff »Gesanglichkeit« schließt »Singbarkeit« natürlich auch hier nicht ein.

2) Vgl. z. B. Martin Agricolas Musica instrumentalis 1528 und 1545, Neudruck (Eitner), S. 133: »Fur allen Dingen ist mein radt — So du den grund wilt fassen draht — darzu die Noten recht greiffen — Auff den oben genanten Pfeifen, — daß du zimlich lernst singen — Als dann wird dirs wol gelingen«. »Wo ein Leerjung nicht singen kann — Wird er nicht viel bringen daran«. »Drumb lern singen du Kneblein klein, — Itzund jnn den jungen jarn dein — Recht nach Musicalischer Art.« Diese Sätze stehen sogar am Anfang der Vorrede (Ausgabe 1545)!

3) Vgl. etwa Kompositionen von Heinz Schütz für eine oder mehrere Singstimmen und Instrumente, oder solche seines Vorbildes Giov. Gabrieli.

4) Ähnlich schon Kinkeldey, a. a. O., S. 81.

Orgel schon lange vor 1500 über eine eigene Literatur verfügte, die ihrer Würde, ihren Eigenheiten und ihrer ungeheuren Bedeutung im kirchlichen Leben entsprach. Um diese Literatur zu entdecken, bedarf es lediglich eines Blickes in die Werkstatt eines Orgelspielers um 1540 und in den Organismus eines Tonwerks, das ausdrücklich für dieses Instrument bestimmt ist. Bermudo und Sancta Maria belehrten uns mit denkbar größter Gewissenhaftigkeit über den ersten Punkt; Denkmäler praktischer Orgelmusik tun es in bezug auf den zweiten. Wegen Mangel an Raum ist es bedauerlicher Weise nicht möglich, Proben in weiterem Umfang hier aufzunehmen. Einen Orgelhymnus von Gerol. Cavazzoni aus dessen Tabulaturwerk vom Jahre 1542 bringt der Notenanhang Nr. 7. Indessen liegen zur Orientierung zahlreiche Neudrucke vor, von denen die wichtigsten (bis zum Jahre 1899 erschienenen) in M. Seifferts Geschichte der Klaviermusik genannt sind. Hinzu kommen noch L. Torchis Veröffentlichungen in Bd. III der »Arte musicale in Italia« und solche in obengenannter Schrift von O. Kinkeldey (Anhang). Vergleiche, an den ältesten Orgelstücken des 15. und 16. Jahrhunderts untereinander angestellt, führen zu klaren Anschauungen über das, was beim Orgelspiel als möglich, erstrebenswert und charakteristisch galt, und mit Hilfe wissenschaftlicher Abstraktion läßt sich bis zu einem gewissen Punkte mit Sicherheit bestimmen, worin der spezifische »Orgelstil« der Zeit zu erblicken ist. Diese Prüfung vorzunehmen, muß ich, um mich vom Thema der vorliegenden Studie nicht allzuweit zu entfernen, dem Leser selbst überlassen. Dagegen bin ich ihm noch Auskunft über die Frage schuldig, ob die Orgel im römischen Meßgottesdienst überhaupt eine so erhebliche Rolle spielen konnte, daß man wagen darf, geradezu von »Orgelmessen« zu sprechen. Erschöpfendes hierüber hat bereits G. Rietschel in seiner 1893 erschienenen Studie »Die Aufgabe der Orgel im evangelischen Gottesdienst« gesagt, und es ist verwunderlich, daß die Ergebnisse seiner Untersuchungen nicht schon längst zum Nachweis der Existenz einer römischen Orgelmesse benutzt worden sind. Schier zahllos sind die Nachrichten, die über den Gebrauch der Orgel in römischen Kirchen bis zum 16. Jahrhundert erhalten sind. Das Bezeichnende dabei liegt in dem Umstand, daß es sich zum größten Teile um Verbote und Rügen handelt, um Nachrichten, die vom Mißbrauch der Orgel, vom Überhandnehmen der Orgelmusik und vom unbescheidenen Hervortreten des Organisten im Gottesdienst erzählen. So begegnet überaus oft der Tadel[1]), daß Hauptstücke der Messe abgekürzt wurden, um dem Orgelspiel und Chorgesang Raum zu geben, »oder daß gar der Organist oder der Chor ohne weiteres mitten in die Stücke der Messe, ehe sie beendet waren, mit dem Orgel-

1) A. a. O. S. 10ff.

spiele oder dem Gesange einfielen und dadurch die Meßstücke abkürzten«[1]). Die Kölner Provinzialsynode von 1536 tadelt, daß in manchen Kirchen »wegen der Sänger und Organisten« (ob cantorum et organorum concentum) wichtige und vorschriftsmäßige Sätze ausgelassen oder abgekürzt würden. Das Gleiche rügen die Synoden von Trier (1549) und Augsburg (1567). Zu den mit Vorliebe durch Orgelspiel und Gesänge beschnittenen oder gar umgangenen Stücken gehörten vornehmlich Präfation, Vaterunser, Gloria und Glaubensbekenntnis[2]). Selbst Begleitung der Priesterworte durch Orgel ist durch ein Verbot beglaubigt (»nec organis supprimantur«). Rietschel kommt von liturgiegeschichtlicher Seite aus zu der Überzeugung (a. a. O. S. 12), »daß sich Chor und Orgel, oder auch Priester und Orgel, in die Ausführung der einzelnen Stücke derartig teilten, daß abwechselnd ein Teil nur gesungen, der folgende Teil nur von der Orgel gespielt wurde«. Das würde also selbständige Orgelstücke für den Meßgottesdienst voraussetzen, und zwar schon für das Jahr 1407, dem Rietschel eins der ältesten Zeugnisse hierfür entnimmt[3]). Noch 1570 ist die Angewohnheit unter den Sängern verbreitet, den Messengesang durch Solospiel des Organisten ersetzen zu lassen, indem dieser »in kürzerer Zeit, als es durch Gesang geschehen kann, das Gloria, Halleluja, Credo, Offertorium, Sanctus, Agnus Dei und Deo gratias ausführt«. Gänzlich verboten war dies durchaus nicht. Die Synode zu Cambray (1565) verordnete z. B. »Tamen ad ornatum cultus divini liceat his modulis organicis uti in Prosis, Offertorio, Sanctus et Agnus,« denen das Konzil von Konstanz (1567) noch Kyrie und Gloria hinzufügt. Dagegen bestimmte die Synode von Rheims (1564) wiederum »Symbolum fidei totum choro, non alternatim ab organo canendum«. Rietschel faßt (a. a. O. S. 18) die Resultate seiner Untersuchungen in den Satz, daß die Orgel im katholischen Gottesdienst bis zum 16. Jahrhundert in dreifacher Form benutzt wurde: 1. zum Vortrag

1) Die lateinischen Termini technici für das Zusammenwirken von Chor und Orgel sind »subjungere« (z. B. postea ludebatur in organis et a choro subiungebatur »Wir glauben all an einen Gott«), »concinere« und »succinere«. Ich kann Rietschel nicht beistimmen, wenn er (a. a. O. S. 23) *succinere* ausschließlich im Sinne von »hinterher singen« interpretiert und auch *subjungere* so verstanden wissen will. *Subjungere* hat die Bedeutung, etwas unter ein anderes fügen, mit einem andern verbinden, womit in zeitlichem Sinne ein zugleich ausgedrückt ist. Wird allerdings *succinere* häufig für hinterher Singen gebraucht (succentor = Nachsänger, im Gegensatz zu Concentor und Praecentor), so erscheint es doch auch häufig als mit *subjungere* gleichbedeutend gebraucht. Vgl. das von Rietschel mitgeteilte Zitat aus dem Itinerarium des W. Musculus 1536 (a. a. O. S. 21, Anm.). Bei *concinere* steht die Bedeutung wohl fest.

2) Rietschel, a. a. O. S. 12.

3) In kleinen deutschen Kirchen ohne Orgeln trat, wie aus einer bei Rietschel S. 13 wiedergegebenen Anekdote aus Luthers Tischreden hervorgeht, um 1500 beim Kyrie und Patrem sogar die Laute ein.

des Präambulums (Präludium, Intonation); 2. zur Begleitung von Chorstücken; 3. zur Ausführung einzelner Meßstücke im Wechsel mit dem Chore. Befragt man dazu noch einen so lauteren Gewährsmann wie Luther, so hat man die kräftigsten Beweise in Händen für die tatsächliche, liturgiegeschichtlich mehrfach zu belegende Existenz einer römischen Orgelmesse vor und nach 1500. Luther war, wie Rietschel und andere nachgewiesen, ein Feind der Orgeln. Er bringt sie mit dem gleißenden Prunk, dem Räuchern, Sprengen, Wallen, Fasten und anderem sinnanreizenden aber törichten Tun der »Papisten« in Zusammenhang und hat nirgends ein gutes Wort für sie. Das Zeitwort »orgeln« gebraucht er ausschließlich in geringschätzigem Sinne (» . . alle Pfaffen und Mönche mit ihrem Orgeln und Gaukelwerk . . «). Was anders könnte ihn, den sonst warmen Lobredner der »Fraw Musica« und Freund der Laute, zu so schroffem Urteil über die Orgel veranlaßt haben, als das mechanische Herunterorgeln und hastige Absingen der Messe in römischen Kirchen? Daß er wirklich an die italienische Orgelmesse dachte, geht daraus hervor, daß er seine »deutsche Messe« ohne jeden Orgelklang ausführen ließ, ihn dagegen (nach der Wittenberger Kirchenordnung von 1525) beim Te deum laudamus und beim Gesang deutscher Lieder gestattete[1]).

Erscheinen also in der niederländischen Messenliteratur Sätze, die in allen Stimmen den Stempel instrumentaler Faktur tragen oder den Cantus firmus ganz ignorieren (z. B. das »Pleni sunt« der unten erwähnten Josquinschen Messe), so wird das nach dem Vorhergehenden nicht überraschen: es sind selbständige Orgelstücke, vom Organisten ohne Chorbeteiligung ausgeführt. Dieser Fall mag sich ungezählte Male auch dann zugetragen haben, wenn der Stil des Stückes Gesangausführung zuließ, die Sänger aber zu ermüdet, zu unaufmerksam oder zu — faul waren, ihren vorschriftsmäßigen Dienst zu versehn. Daß dieser Dienst, der — soweit die figurale Orgelmesse in Betracht kommt — einzig im Absingen des Cantus firmus in wechselnder Gestalt bestand, besonders schwer und drückend gewesen wäre, wird niemand behaupten können. Trotzdem nahmen ihn die Sänger, wie aus einzelnen Nachrichten, besonders auch aus Lutherschen Worten zu schließen ist, oft genug recht leicht, und vielfach mag es wirklich kein Genuß gewesen sein, den Chor seinen Meßtext fortgesetzt auf ein- und dieselben Cantus firmus-Brocken eines französischen »Buhllieds« zur Orgelbegleitung herausbrüllen zu hören. Wir haben bisher eine viel zu hohe Meinung von den ehemaligen römischen

1) Rietschel, a. a. O., S. 20. Auch einzelne deutsche Kirchenordnungen (z. B. die Braunschweiger von 1528), die für die Orgel eintreten, spielen deutlich auf die römische Orgelmesse an, wenn sie von den schändlichen »Buhliedern« sprechen, die in der Kirche der Papisten Mode seien. — Vgl. dazu auch Blätter für Haus- und Kirchenmusik, Aprilheft 1912.

Sängerchören gehabt. In demselben Augenblick, da die Praxis der Orgelmesse historisch anerkannt sein wird, wird jener romantische, zauberhafte Schimmer fallen, der bisher die Leistungen der römischen Kapellchöre umgab. Denn mit dem Zerrinnen des Traums, daß Dunstables, Dufays, Josquins, Hobrechts, Brumels, Agricolas und anderer Musik reine Gesangsmusik gewesen, schwinden auch alle Voraussetzungen und Konsequenzen dieser Annahme, und wir werden für die Beurteilung dieser Zeit zu ganz neuen ästhetischen Maßstäben greifen müssen.

4. Die Orgelmesse im Zeitalter des Josquin.

Es sei mir gestattet, den Leser sofort an eine der berühmtesten Kompositionen der Zeit um 1500 heranzuführen, an Josquin de Près' vierstimmige Messe über das weltliche Lied *L'homme armé* (gedruckt 1502 in Venedig durch O. Petrucci). Sie liegt seit dem Jahre 1877 in einem von Franz Commer besorgten Neudruck in Bd. VI der Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung vor, und zwar in einem Partiturbilde, das dem unbefangenen Leser durchweg vokale (a cappella-) Ausführung suggeriert. Notenbeilage Nr. 1 verzeichnet das erste Kyrie dieser Messe in dieser Vokalgestalt. Man prüfe nunmehr einmal die beiden Oberstimmen und die Baßstimme auf das hin, was sie gemeinsam haben mit entsprechenden Stimmen einer Vokalmesse von Palestrina. Man erinnere sich dabei der oben (S. 4ff.) aufgestellten vier Kriterien zur Beurteilung von Vokal- bzw. Instrumentalstimmen und habe jene Vorschriften und Regeln gegenwärtig, welche das 16. Jahrhundert für die Bildung idealer Gesangsmelodien aufstellte. Ich bin überzeugt, meine Leser geraten dabei ebenso in schwerste Verlegenheit wie die Chorsänger oder Solisten, denen man diese Stimmen zur Ausführung vorzulegen wagte. Das Gloria, das Credo, das Sanctus, das Agnus, — überall stellen sich so horrende Schwierigkeiten, ungesangliche Partien und deklamatorische Ungeheuerlichkeiten in den Weg, daß an eine Erbauung und an erhebenden Genuß bei so ausgeführter Musik schwerlich gedacht werden kann.

Ganz anders, sobald man die Messe als Orgelmesse betrachtet und jene scheinbar kreuz- und quer-, auf- und abspringenden Stimmen in die Form einer dreistimmigen Orgelpartitur bannt, und den in schönen gesanglichen Phrasen dahinschreitenden Cantus firmus (im 1. Kyrie dem I. Baß übergeben) darüber hinwegziehen läßt. Diese Auffassung vermitteln die Notenbeilagen Nr. 2 u. folg.[1]). Was vorhin im Munde von

1) Die einzige von mir vorgenommene Änderung besteht in einer Anpassung des alten Notenbildes an das in der Gegenwart übliche, indem die Notenwerte verkürzt wurden. Damit ergibt sich zugleich eine richtige Auffassung der Tempi.

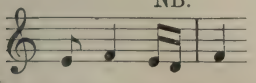
Sängern unnatürlich und grotesk wirkte, nimmt jetzt die natürlichste und sich von selbst empfehlende Form an. Das Gestammel der Singstimmen ist verschwunden; glatt und der Natur der Orgel aufs beste angepaßt, fließen die Begleitstimmen dahin, ohne irgend Auffälliges zu bieten. Zwanglos und beinahe selbstverständlich rezitiert der einstimmige Sängerchor sein dreimaliges Kyrie auf die Melodie von *L'homme armé.* Dasselbe ist den Fall im Christe, mit dem Unterschied, daß der Cantus firmus (den hier die zweite Hälfte der französischen Chanson bildet) jetzt von einem Tenorchor (bzw. hohen Baß) übernommen wird. Das 2. Kyrie entspricht wieder dem ersten.

Im Gloria, dessen erste Worte (gloria in excelsis Deo) nach altem Brauche vom Priester allein auf die liturgische Formel rezitiert werden, tritt der Fall ein, daß neben dem melodieführenden Sängerkörper auch andere Stimmen beschäftigt sind. Den Cantus firmus singt der I. Baß; aber er setzt erst im 7. Takte mit »bonae voluntatis« ein, nachdem die Worte »Et in terra pax hominibus« von einem anderen Baß vorgesungen worden sind, und zwar auf den Anfang der *L'homme armé*-Melodie. In Takt 7 weist die Tonwiederholung auf Beteiligung der drei übrigen Stimmen, ebenso in Takt 12 f.; Alt und Sopran teilten sich zuvor in das »laudamus te«[1]). Nach dem »Glorificamus« des Cantus firmus alternieren Baß und Sopran nachahmend mit einer kurzen Phrase auf »Gratias agimus tibi«, worauf der Singbaß seinen Weg fortsetzt. Dasselbe geschieht in Takt 35 ff. wie angegeben. Die Takte 44—45, 48—50 erklären sich von selbst.

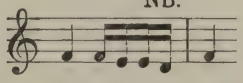
Im Credo und in den ihm folgenden Sätzen waltet zum Teil dasselbe Prinzip des Alternierens der übrigen Stimmen im Vortrag der vom Cantus firmus nicht gebrachten Textphrasen. Notenbeilage Nr. 4 und 5 bringen davon noch das Osanna (Cantus firmus im Alt), und das erste Agnus (desgl.). Das »Pleni sunt coeli« halte ich für eine durchweg auf

---

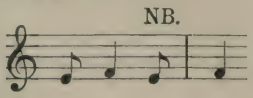
1) Schlußfloskeln mit Umgehung des Leittons wie hier im Sopran (13. Takt, letztes Viertel):



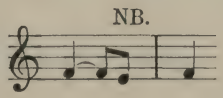
oder ähnlich:



sind Überbleibsel aus der Kompositionstechnik des 14. und 15. Jahrhunderts. Ich halte sie sowohl hier bei Josquin wie bei Dufay (und schon bei Landino) für spezifische Instrumentalfloskeln, die einem Sänger wohl niemals in den Mund gekommen sind. Es mag so gut wie selbstverständlich gewesen sein, daß dieser sie in die natürliche Form



und



auflöste.

der Orgel gespielte kanonische Phantasie über Motive aus dem *L'homme armé*-Liede und für ein treffliches Beispiel für Orgeltechnik um das Jahr 1500. Wer möchte wagen, eine dieser Stimmen zu singen und hernach behaupten, Josquin sei ein Meister des Vokalsatzes? Josquin der Orgelspieler wird in Zukunft eine Monographie verdienen, und mit ihm die Meister Hobrecht, Brumel, Al. Agricola, P. de la Rue, Werbeke, Basiron usw., deren Orgelmessen durch Petruccis herrliche Drucke weite Verbreitung fanden. Als Notenbeilage Nr. 6 folgt das Gloria aus Jak. Hobrechts Messe über *Malheur me bat* (Petrucci 1503; Ausgabe der Werke Hobrechts durch die Vereeniging voor Noord Nederlands Muziekgeschiedenis [Joh. Wolf], I_3, Nr. 4, S. 145ff.). Die vier Stimmen: Cantus, Altus, Tenor, Bassus stellen das Original der Messe in reduzierten Notenwerten dar. Der originale Text ist unter die Noten gesetzt. Die nach meiner Interpretation als gesungen zu denkenden Teile dieser Stimmen sind durch darüber gesetzten kursiven Text markiert, während die gespielt zu denkenden (d. h. dem Orgelpart angehörenden) Teile durch eckige Klammern und kleineren Stich von jenen abgehoben sind. Dabei ist zu bemerken, daß in dieser Messe der Cantus firmus nicht im Tenor, sondern im Diskant liegt.

Der Augenschein lehrt, ein wie völlig verändertes Bild sich ergibt, sobald die Messenliteratur der Josquinschen Zeit unter solchen neuen Gesichtspunkten betrachtet wird. Die *L'homme armé*-Messe ist ein Prototyp für sie. Aber diese Gattung »Orgelmesse« hatte scheinbar eine lange Vergangenheit. Zu ihr werden wohl, wie die Zukunft lehren wird, auch die Messen der Epoche Dufays, Dunstable eingeschlossen, zu zählen sein, also aus der Frühzeit der »Figuralmusik«. Ich erblicke sogar in dem alternierenden Teilnehmen von Stimmen, die außerhalb des Cantus firmus stehen, eine Fortbildung der ersten Versuche dessen, was später »Figuralmusik genannt wurde, also wirklich polyphoner Gesangsmusik. Es erschiene beispiellos, wäre diese gleich in der Form höchst künstlicher a cappella-Musik auf den Plan getreten. Ganz allmählich vielmehr, indem erst bescheiden, dann in immer zunehmendem Maße einzelne Stimmen zu der Kernstimme hinzutraten, hat sie die Stufe erreicht, auf der sie hernach in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts steht. Und muß man sich nicht fragen, welche Gründe die Alten wohl leiteten, wenn sie — a cappella-Ausführung angenommen — Diskant, Alt und Baß in so maßloser Weise anstrengend und fortdauernd beschäftigten, dagegen dem Tenor konsequent eine verhältnismäßig leichte und bequem singbare Partie übergaben?[1]) Nicht mit Ungleichheit, sondern mit voll-

1) Dieselbe Frage hätte man längst auch in betreff der mehrstimmigen deutschen Liedliteratur des 16. Jahrhunderts erheben müssen. Die außerordentliche Beliebtheit der Musik Josquins in Deutschland (Messensätze, Motetten, Hymnen)

kommener Gleichheit der Stimmbeteiligung mußte notwendig die Entwickelung des sog. a cappella-Gesangs beginnen, denn dieses Verhältnis entspricht der Natur desselben. Damit ist zugleich behauptet, daß der strenge Kanon die eigentümlichste und früheste Form kunstvollen mehrstimmigen Gesanges gewesen ist. Überall dagegen, wo stilistische Ungleichheit einzelner Stimmen, ungebührliche Bevorzugung der einen vor der andern zu bemerken ist (insbesondere in rhythmischer und melodischer Beziehung), darf auf Mischung der beiden Musikgeschlechter (vokal, instrumental) geschlossen werden. Dieser Fall tritt so oft ein, daß Stücke im a cappella-Charakter, die nicht Kanons sind, vor dem Jahre 1500 zu zählen sein werden. Was vielmehr schon an anderer Stelle ausgesprochen wurde, nämlich, daß die Geschichte der mehrstimmigen Musik bis zu Anfang des 16. Jahrhunderts als spezifische Geschichte der mehrstimmigen Instrumentalmusik aufzufassen ist, scheint sich mehr und mehr zu bestätigen. Wir werden gut tun, uns die Leistungen von Sängern und Sängerchören in der Frühzeit der Figuralmusik (also gegen 1440) nicht bescheiden genug vorzustellen, um mit Verwunderung zu sehen, wie stetig, aber auch wie außerordentlich langsam die Abklärung zum wirklich polyphonen und zum a cappella-Gesang vor sich ging. Daß dieser selbst jemals eine so ungeheure Literatur besessen, wie bisher angenommen, erscheint darnach ausgeschlossen. Denn selbst das 16. Jahrhundert kannte ungezählte Gattungen von Musik, in denen die Instrumente obligate Träger von Stimmen waren und Instrumententon sich durch Gesangston nicht ersetzen ließ. Es wäre sonst dieses Jahrhundert nicht das Kind des fünfzehnten gewesen. Indessen muß zurzeit noch mit Andeutungen und Behauptungen vorlieb genommen werden, die — wenn auch keineswegs auf vage Vermutungen hin ausgesprochen — doch erst von der Forschung künftiger Jahre ihre Sanktion werden erhalten müssen. Mit der Aufstellung des Prinzips der Orgelmesse ist jedenfalls schon viel, sehr viel gewonnen. Wo man bisher frischweg Ligaturen auflöste, wenn sie nicht paßten, wagemutig Noten hineinkonjizierte, wo sich die widerspenstigen Stimmen durch zu viel oder zu wenig Noten einer Textunterlegung entzogen, ohne schließlich bei alledem ein einwandfreies Ganze zu erhalten, tritt jetzt Einfachheit, Natür-

---

würde voraussetzen, daß — a cappella-Ausführung angenommen — die Sopranisten und Altisten der deutschen Lateinschulen über dieselbe erstaunliche Koloraturfertigkeit geboten, wie die römischen Kapellsänger! Nein, auch in Deutschland herrschten Orgelmotette und Orgellied. Statt weltlicher Lieder bildete der Luthersche Choral den gesungenen Melodiekern. Man lasse sich nicht durch die Verslein irre führen, die zuweilen auf den gedruckten Stimmheften stehn und den Diskant den »Maidlein«, den Alt den »Junggesellen«, den Tenor den »Männern«, den Baß den »Greisen« widmen. Es handelt sich dabei um eine poetische Spielerei ohne tieferen Sinn.

lichkeit, Selbstverständlichkeit ein. Die Berufung darauf, daß die häufig untereinander abweichenden Ligierungen und Bindungen einzelner Vorlagen bisher das Recht zu ausgiebigen Konjekturen boten, wird hinfällig. Denn nunmehr, da die heikelsten Stimmen als Instrumentenstimmen zu gelten haben, macht es nicht viel aus, ob die eine Handschrift statt der Form A die Form B setzt:

Und so wird den Herausgebern das Editionsgeschäft auf der einen Seite erleichtert, auf der andern erschwert. Schon jetzt aber darf gesagt werden, daß die Erleichterung unermeßlich ist und die auf andere Dinge zu verwendende Mühe reichlich aufwiegt[1]).

Die Messe um 1500 und früher unter Orgelbegleitung aufzuführen, stand nicht einzig da. Derselben Praxis unterlagen auch Hymnen und Motetten, Chansons und andere weltliche Lieder, wenn auch der Charakter der letzteren mit der Zunahme des spezifisch kirchlichen Charakters der Orgel mehr dem ehemals Monochord genannten Klavier als Begleitinstrument zudrängte. Zudem standen andere Instrumente, blasende und geigende, in Fülle bereit, die Begleitung zu übernehmen. Notenbeispiel Nr. 9 gibt die berühmte Josquinsche Motette »Inviolata integra« (1. Teil) als »**Orgelmotette**« wieder. Sie gehört der überaus zahlreich bestellten Gattung des kanonischen (Chor-)Duetts an, das auch in Deutschland (vielleicht direkt auf das Vorbild Josquins hin) Pflege und Verbreitung fand[2]). Eine zweite Bearbeitung derselben Melodie steht anonym in Petruccis Motetti L (1504); sie ist zum Vergleich mit der vorigen ebenfalls im Anhang Nr. 10 gegeben, und zwar mit völlig originalgetreuer Textunterlegung. Als Begleitinstrumente dürfen in diesem Falle Violen angenommen werden. Ferner findet sich dort aus Petruccis Canti cento cinquanta C 1503 ein charakteristisches zweistimmiges Bittgebet mit Instrumenten von Japart, sowohl in Faksimile wie in moderner Partitur (Notenbeilage Nr. 8). Es trägt den Stempel eines begleiteten alternierenden Duetts so deutlich

1) Mit besonderem Danke sei der peinlich korrekten, noch nicht abgeschlossenen Ausgabe der Werke Hobrechts durch Joh. Wolf gedacht, die eine bis jetzt einzig dastehende Gelegenheit bietet, niederländische Messen um 1500 in größerem Umfange kennen zu lernen. Vielleicht aber, daß es doch geboten erscheint, mit der Fortsetzung der Publikation so lange inne zu halten, bis die Lösung des Problems der Orgelmesse, an dem Hobrecht wie kaum ein zweiter außer Josquin beteiligt ist, von andern Seiten aus bestätigt oder — widerlegt worden ist. Meine persönliche Überzeugung ist, daß keine der bis jetzt publizierten Messen Hobrechts der Gattung der a cappella-Messe angehört.

2) Blätter für Haus- und Kirchenmusik, 1912 (Januarheft).

aufgeprägt, daß sich ein Zweifel nicht erheben kann, und man hat nur nötig, das in ihm sich aussprechende Prinzip zu verallgemeinern und auf größere Formen zu übertragen, um auch für andere bisher problematisch gebliebene vielstimmige Kompositionen um 1500 eine befriedigende Erklärung zu haben. Vielleicht stellt sich sogar heraus, daß eine beträchtliche Zahl jener mehrstimmigen sog. motettischen Passionen katholischer Provenienz, die den liturgischen Passionston als Cantus firmus im Tenor haben oder ihn von Stimme zu Stimme wandern lassen, nach dem Prinzip der Orgelmesse wird erklärt werden müssen. Obwohl z. B. in der vierstimmigen Passion Hobrechts[1]) die Führung der Stimmen durchschnittlich viel ruhiger und gesanglicher erfolgt als in seinen Messen, so erscheint doch sehr zweifelhaft, ob wirklich alles gesungen wurde. Reduziert man die originalen Notenwerte derart, daß ganze Noten zu Vierteln, halbe Noten zu Achteln werden, so stellen sich gewisse Übertreibungen und Unnatürlichkeiten des Ausdrucks ein, deren ästhetische Begründung schwer fallen dürfte. Das Verbot, daß zur Leidenszeit die Instrumente zu schweigen hatten, gilt für Italien nicht[2]). Jedenfalls bedarf auch die Geschichte der italienischen Passion einer Revision in dieser Beziehung. Andere Formen des begleiteten Solo- oder Ensemblegesangs wird ohne Zweifel die Zukunft aufdecken.

Um hierbei hilfreiche Hand mit anzulegen, sei mir gestattet, noch einige Erfahrungen, die sich mir im Laufe der Untersuchungen ergaben, zur Diskussion zu stellen. Sie beziehen sich einstweilen nur auf die hier behandelte Messenliteratur und enthalten einige Grundsätze, nach denen sie m. E. zu beurteilen ist.

1. Das Abwägen des Verhältnisses von Vokal- und Instrumentalstimmen geschieht zunächst auf Grund der oben aufgestellten Kriterien, deren Ausbau oder Vermehrung dankbar zu begrüßen und wünschenswert wäre. Dazu kommen folgende Beobachtungen.
2. Kanonische Führung der Stimmen, sobald diese nicht ins Bereich der Kriterien 1—3 fallen, darf als Zeichen ihrer vokalen Bestimmung gelten, auch wenn die einzelnen Silben längere Notengruppen erhalten. Hierher gehören (unter derselben Voraussetzung) längere oder kürzere Imitationen. — Der Kanon scheint, soweit mein Blick reicht, in der in Frage stehenden Zeit die einzige Form gewesen

1) Neudruck bei O. Kade, Die ältere Passionskomposition bis zum Jahre 1631, (1893, Anhang).

2) Aus dem 18. Jahrhundert ist mir eine Passion des Salzburgers Joh. Ernst Eberlin bekannt (»Der blutschwitzende Jesus«), in der der chorale Passionston getreu konserviert ist, aber fortlaufend vom Streichquartett melismatisch umspielt wird, — ähnlich wie in der Passion Hobrechts. Sollten sich in Süddeutschland alte italienische Traditionen wach erhalten haben?

zu sein, in der sich mit Sicherheit a-cappella-Musik kundgibt[1]). Die Gründe wurden schon oben (S. 27) namhaft gemacht. Messen also, die ihre Musik von Anfang bis Ende als Kanon entwickeln, ebenso solche, in denen eine einzige Notenzeile das Material für ungezählte Stimmenkombinationen abgibt, wird man selbstverständlich nicht zu den »Orgelmessen« rechnen wollen. Gerade an diesen kanonischen Messen, die später von den »durchimitierenden« abgelöst werden, ist zu sehen, wie wunderbar und unbehindert durch die aufgewandte Reflexion auch diese alten Meister für Singstimmen zu schreiben wußten.

3. Phrasen mit mehrfacher Tonwiederholung dürfen mit Sicherheit als gesungen betrachtet werden. Die Lehre des strengen Vokalsatzes verbot Tonwiederholung in der Stimme eines polyphonen Tongeflechts, weil dadurch ein Stillstand und folglich eine Unterbrechung des schönen Stimmflusses hervorgerufen würde. Dieses Verbot gilt indessen nur bei bewußt hervortretender Selbständigkeit jeder einzelnen Stimme; es fällt fort, wenn homophone, akkordliche Führung beabsichtigt ist. In diesem Falle bildet die Tonwiederholung ein unersetzbares Ausdruckselement (Bekräftigung, Bitte u. dgl.). Vgl. dazu das »Benedicimus« im Gloria der Josquinschen Messe, den Anfang des »Incarnatus«; die Duettmotette »Inviolata«. — Tonwiederholung ist nach anderer Seite hin auch ein besonderes Kennzeichen volkstümlicher Musik. Als solches tritt es z. B. in der Melodie des *L'homme armé*-Liedes mehrfach hervor.
4. Sequenzen oder im Sinne eines Canto oder Basso ostinato auftretende Phrasen sind untrügliche Kennzeichen instrumentaler Faktur. Vgl. »Sanctus«, Takt 4ff., 18ff.
5. Für die Beteiligung der nicht melodieführenden Stimmen ist, sofern nicht kanonische Führung vorliegt, das Prinzip der Alternation, d. h. des abwechselnden, sich ablösenden Vortrags maßgebend. Es stellt dieser — wie schon erwähnt — die vielleicht älteste Form des Figuralsingens dar und kann als eine Art Fortbildung der alten Hoquetmanier erklärt werden[2]).

---

1) A cappella-Musik selbstverständlich im Sinne von figuraler Kunstmusik. Ein zweistimmig oder in Fauxbourdon-Manier gesungenes Volkslied wird man nicht hierher rechnen.

2) Über die Entstehung der orgelbegleiteten Cantus firmus-Messe (-Motette, -Hymne) aus der Organum-, bzw. Fauxbourdon-Praxis werden sich zahlreiche weitschichtige Arbeiten nötig machen. Viele der frappantesten Zusammenhänge können schon heute nicht verkannt werden, wie denn überhaupt die ganze Musik des späteren Mittelalters dadurch in neue Beleuchtung zu treten verspricht.

6. Stellen mit alternierender Stimmbeteiligung (s. Nr. 5) sind durch strenge Imitation bedingt. Dem entspreche die Textunterlegung.
7. Stellen, bei denen gleichzeitiges Erklingen zweier oder mehrerer Vokalstimmen beabsichtigt ist, heben sich von der Umgebung (z. B. von Stellen alternierenden Charakters) durch homophone, geschlossen akkordische, folglich auch syllabisch deklamierende Ausdrucksform ab (vgl. in Josquins Messe z. B. den Anfang des »Et incarnatus est«).
8. Die Cantus firmus-Stimme ist ihrer vom Komponisten ihr gegebenen musikalischen Struktur nach unveränderlich[2]). Jedoch ist sie nicht an den Vortrag des gesamten Messentextes gebunden. Wortwiederholung im dogmatischen Teile desselben finde nicht statt. Wohl aber können Anrufe wie Kyrie eleison, Christe e., Miserere, Osanna, Sanctus wiederholt werden, Kyrie, Christe und Sanctus jedoch mit Rücksicht auf die Bedeutung der Trinität nicht mehr als dreimal.
9. Die in der Cantus firmus-Stimme fehlenden Textworte werden von den hinzutretenden Stimmen ergänzt, und zwar an der betreffenden Stelle oder in die Pausen jener hinein. Als leitendes Prinzip ist größte Sparsamkeit in der Textunterlegung durch den Charakter der musikalischen Gesangsphrasen selbst hingestellt. Soviel zu sehen, finden auch hier Textwiederholungen im dogmatischen Teile nicht statt.

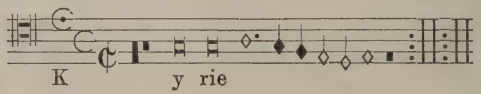
   Sollten sich die in Punkt 7 und 8 fixierten Prinzipien in Zukunft mit immer neuen Beweisen belegen lassen, so wäre damit eine Erlösung gefunden von dem oft haarsträubenden Wortgestammel der Stimmen in den bisherigen Ausgaben solcher Messen.
10. Der Cantus firmus stehe jederzeit im Mittelpunkt des Interesses und bilde den unerschütterlichen Kern des ganzen Stimmgewebes. Eine Verdunkelung durch dieses ist ausgeschlossen. Es scheint, daß er seiner Bedeutung halber vom einstimmigen Chore, die andern eventuell hinzutretenden Stimmen aber durch Solosänger ausgeführt worden seien. Dafür würde deren relativ bewegtere Führung sprechen. Der Cantus firmus ist nicht an die Tenorlage gebunden.
11. Das Zeichen ij, das sich häufig unter gleichen Motiven derselben Stimme findet, galt bisher ausschließlich als Zeichen für Wort- bzw. für Satzwiederholung. Zahlreiche Fälle drängen mich zu der Annahme, daß damit allerdings ein Wiederholungszeichen gemeint

---

1) Ob diese Regel Ausnahmen erleiden kann, wage ich nicht festzustellen.

ist, jedoch nicht immer nur im Sinne einer Anweisung für den Sänger, d. h. als Abkürzung (»idem«), sondern auch eines Hinweises für den oder die Spieler: »Hier liegt eine Imitation der Gesangsstimme, d. h. ein *Solo* des Instruments vor, — achte auf Vortrag und Phrasierung, singe es der Menschenstimme nach[1]). « Diese Interpretation ergibt sich aus dem Umstand, daß die Lage solcher mit ij bezeichneten Motive häufig den natürlichen Umfang der betreffenden zuvor singenden Stimme über- oder untersteigt (vgl. Notenbeilage Nr. 12)[2]); ferner, daß trotz vorangehender ij-Zeichen eine unmittelbar gewünschte Wortwiederholung durch den Sänger doch wieder durch genaue Textunterlage gekennzeichnet ist (vgl. in demselben Beispiel II. Teil, Schlußworte »dimisit inanes«).

12. Über die Prinzipien, nach denen die alten Sänger und Spieler sich über das ihnen zukommende Notenmaterial einer Komposition verständigten, vermag ich zurzeit folgendes zu sagen. Daß Willkürlichkeiten, die zu anarchistischen Zuständen hätten führen müssen, dabei ausgeschlossen waren, ist von vornherein klar. Am einfachsten liegen die Verhältnisse bei der Benutzung der Cantus firmus-Stimme, die ausschließliches Eigentum des für sie in Frage kommenden Sängerkörpers war und blieb. Eine peinliche Textunterlegung von seiten des Komponisten erübrigte sich dadurch, daß die als Cantus firmus verwendeten Melodien (Volkslieder, Chansons, liturgische Melodiekörper) jedem der Sänger bekannt waren, und daß deren Bau so fest gefügt und rhythmisch wie metrisch so unzweideutig fixiert war, daß die Deklamation des Messentextes auf sie ganz schlicht fortlaufend erfolgen konnte. In ungezählten Orgelmessen nimmt zudem der Cantus firmus der einzelnen Sätze in der Notation des Tenorbuchs kaum eine einzige Zeile ein. In Hobrechts Messe *Si dedero* sieht das Kyrie in der ersten Notation im Tenor so aus:

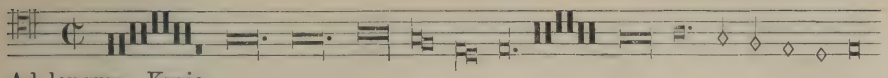


in der zweiten Notation (Resolutio) folgendermaßen:

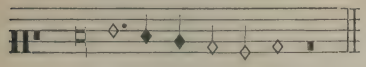
---

1) Auch in modernen Partituren pflegen offen daliegende, heraustretende Stellen für Soloinstrumente zur Erregung der Aufmerksamkeit der Spieler und als Aufforderung zu besonders ausdrucksvollem Vortrag durch ein »solo« bezeichnet zu werden.

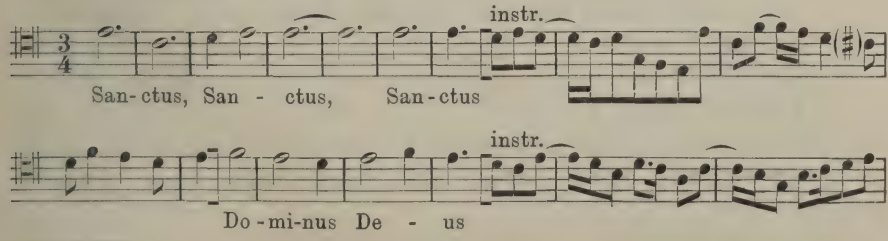
2) Dieses dreistimmige Magnificat von A. v. Bruck aus dem ersten Buche Variarum cantionum trium vocum des Petrejus, 1541, ist als Paradigma für die Josquinsche Praxis, wie sie sich in Deutschland zeigt, mitgeteilt. Die in kleinerem Druck wiedergegebenen Noten sind nach meinem Dafürhalten instrumental, d. h. gehören der Orgelbegleitung bzw. den Instrumenten an.



Ad longum Kyrie

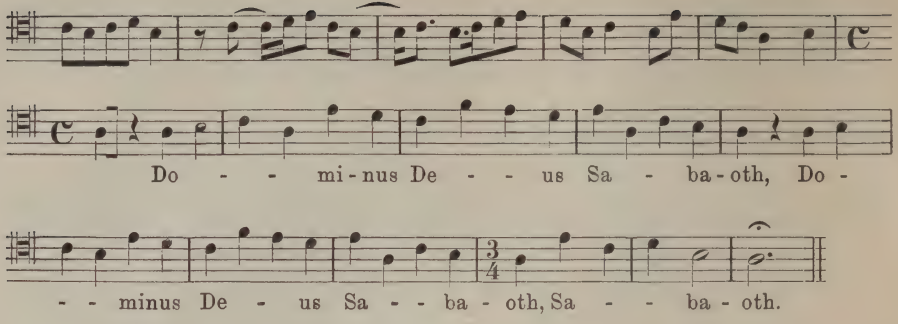


Unter solche Notenpartikelchen Text zu legen, wäre Verschwendung von Druckerschwärze gewesen. In vielen Fällen sind trotzdem gewisse Textanfänge bei manchen neuen Abschnitten des Gesangs vermerkt, namentlich dann, wenn seine Pausen von ergänzendem Text der übrigen Stimmen ausgefüllt wurden. Es war folglich dem den Cantus firmus haltenden Sängerchor u. U. möglich, den Gesang völlig ohne Noten vorzutragen, ferner auch aus ein und derselben Notation durch Anwendung der Augmentation, Diminution, Umkehrung, Krebsgängigkeit den Melodiekörper des Liedes in gewünschter Weise zu modifizieren. Die übrigen Stimmen und der Organist fanden sich durch diese Manipulation nicht im geringsten beeinflußt. Der Cantus firmus selbst pflegt im Tenor zu liegen, doch wird er in einzelnen Sätzen der Messe auch andern Stimmen übergeben. Dem Prinzip des »wandernden« Cantus firmus[1]), wie er im deutschen Choralliede des 16. Jahrhunderts auftaucht, bin ich im Bereich der niederländischen Messenliteratur nicht begegnet; doch war das Prinzip den Niederländern längst bekannt, wie z. B. de Ortos »Ave Maria« (Ambros-Kade, Musikgesch. V, S. 193) beweist. Verhältnismäßig selten kommt es vor, daß auch die Cantus firmus-Stimme von Partien instrumentalen Charakters unterbrochen oder eingerahmt wird. Es ist das ein Zeichen, daß in diesem Falle die Stimme mit in den Orgelsatz einbezogen wurde. Als Beispiel stehe der Tenor des *Sanctus* aus Hobrechts Missa *Salve diva parens*[2]).



1) So von mir bezeichnet, weil er von einer Stimme zur andern springt, während die ihn verlassende durch die Instrumente weitergeführt wird. Vgl. z. B. Rhaw, Neue deutsche geistl. Gesänge 1544, Nr. XLIII (Resinarius, Ich glaube an Gott; Denkm. der Tonk. in Dtschld. Bd. 34, S. 63).

2) Ausgabe der Hobrechtschen Werke durch die Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis (Joh. Wolf, Missen Nr. 5, S. 225.



Solche Stellen können geradezu als Beweis meiner Interpretation angeführt werden. Denn da die Gestalt des Cantus firmus sich auf Grund seiner Wiederholungen in andern Teilen der Messe unzweifelhaft feststellen läßt, so gehören alle Partien, die in ihm nicht enthalten sind, ins Bereich der instrumentalen Zutaten. Wie anders sollte sich sonst das merkwürdige Umschlagen aus gesanglichen Führungen in ungesangliche in Takt 7 und 14 dieser Tenorstimme erklären?[1])

13. Die Ausführung der Orgelstimme bietet ebenfalls nur wenig Probleme. Ist die Teilnahme der Orgel einmal als erwiesen angenommen, so ist wahrscheinlich, daß sie auch durchgängig mitwirkte, selbst bei zwei- und dreistimmigen Sätzen. Man erinnere sich, daß Sa. Maria (s. oben S. 16) Josquins zweistimmige kanonische Stücke Organisten als besonders geeignet zum Intabulieren empfiehlt (vgl. etwa die bei Ambros-Kade, Musikgeschichte V, S. 110ff. mitgeteilten Kompositionen Josquins). Bermudo sowohl wie Sancta Maria hielten außerordentlich viel vom zwei- und dreistimmigen Orgelsatz. Da die Dreistimmigkeit im frühen Orgelspiel (des 14. und 15. Jahrhunderts) als das Gewöhnliche angesehen werden darf, so ist anzunehmen, daß bei vierstimmigen Messen der Cantus firmus auf der Orgel nicht mitgespielt wurde. Ferner ist zu bedenken, daß die Tenöre nicht vollständig und von Anfang bis Ende so notiert wurden, wie sie zu klingen hatten. Es war Ehrgeiz der Komponisten, die Tenorstimme mit möglichst wenig Noten zu bestreiten und durch Mensur- und Tempomodifikationen, Augmen-

1) Noch deutlicher als in der genannten Messe Hobrechts zeigt sich das in Fällen aus der Literatur des mehrstimmigen deutschen Choralliedes, wo es sinnlos wäre, die den einzelnen Choralzeilen des Tenors zuweilen angehängten freien Figurationen als jenen gleichwertig d. h. als gesungen zu betrachten. Das käme einer Profanation des sakrosankten Melodiekörpers gleich. Ein instruktives Beispiel (»Vaterunser« von B. Resinarius, 1544) wird demnächst in den Blättern f. Haus- und Kirchenmusik, 1912, Aprilheft, mitgeteilt.

tation, Umkehrung usw. den wahren Gang der Stimme mehr oder weniger geheimnisvoll nur anzudeuten (vgl. oben S. 32, 33 und das im Anhang wiedergegebene Faksimile eines Hobrechtschen Messen-Cantus firmus). Den Sängern des Tenors, die auf nichts anderes zu achten hatten, mögen diese gewohnten Umdeutungen und Entzifferungen nicht schwer geworden sein. Daß sie aber zugleich auch dem Organisten zugemutet worden wären, der genug mit der Intavolierung der drei ausgeschriebenen Stimmen zu tun hatte, erscheint ausgeschlossen. In andern, einfacheren Fällen liegt jedoch auch kein triftiger Grund zur Gegenannahme vor, zumal die späteren Orgelhymnen der Cavazzoni, Willaert, Cyprian u. a. ihn stets mit aufnehmen (dazu auch Notenbeispiel Nr. 7). Das »Inviolata integra« des Josquin bedarf wohl wegen einiger Leerklänge der Aufnahme sämtlicher fünf Stimmen[1]).

Befriedigende Antwort auf diese und ähnliche Fragen werden erst größere Veröffentlichungen von Orgeltabulaturen von Werken der Altitaliener bringen. Da die italienischen Orgelmeister dem Intabulieren in Zeichensprache zwar nicht abhold waren, es aber auch nicht pflegten, sondern die Stücke prima vista nach den Noten abzuspielen gewohnt waren, so gehören Orgeltabulaturen um 1500 zu den Seltenheiten und werden wohl nur außerhalb Italiens, z. B. in Bezirken, wo deutsche Orgelmeister tätig waren, aufzufinden sein. Einen solchen Fund in der Bibliothek der Akademie der Wissenschaften in Krakau hat jüngst A. Chybinski angezeigt[2]). Eine Veröffentlichung der gesamten Handschrift würde unermeßliche Belehrung bringen, da sich nicht nur Messen und Messenfragmente von Palestrina (!), L'Heritier, Jacotin, H. Finck, Th. Stoltzer darin vorfinden, sondern auch das Stabat Mater von Josquin de Près[3]).

1) Ich habe, um das Stimmgefüge plastisch heraustreten zu lassen, von der Aufnahme der beiden Singstimmen in den Orgelpart abgesehen.

2) Sammelb. der Int. Musikgesellschaft XIII_2, S. 384.

3) Diese Komposition nämlich verbirgt sich unter dem rätselhaften *Sta. Ma.*, das einem der tabulierten Stücke als Überschrift beigegeben und von Chybinski irrtümlich als die Abkürzung des Komponistennamens Stephan Mahu ausgelegt worden ist. Den Sachverhalt klärt ein Blick in den Revisionsbericht der Ambros-Kadeschen Musikgeschichte V (S. XXIII ff.), wo Josquins fünfstimmiges Stück als »a-cappella«-Komposition vollständig mitgeteilt ist. Nach der vorläufigen Anzeige Chybinskis ist die Krakauer Orgeltabulatur nur vierstimmig. Es wäre demnach von Wert, zu erfahren, ob etwa die Cantus firmus-Stimme (hier die Chanson »Comme femme«) in den Orgelsatz nicht mit einbezogen ist. — Nebenbei bemerkt, datiert Chybinski die Entstehung der Handschrift falsch, wenn er sie als in den Jahren 1538—1548 entstanden annimmt. Im Jahre 1548 war Palestrina eine außerhalb Roms noch unbekannte Größe; sein erstes Messenwerk erschien erst 1554.

Nach dem oben Gesagten wird sich auch eine erneute Prüfung der von Paumann, Schlick, Kotter, Buchner, Kleber überlieferten Orgeltabulaturen und ihres Verhältnisses zu den originalen »Vokalsätzen« (?) als notwendig herausstellen.

Damit wäre unzweideutig erwiesen, daß diese Literatur tatsächlich der Orgel zugänglich war, und daß nur die Angewohnheit (oder das Genie?) der italienischen Organisten, ohne weiteres von den mensurierten Stimmen abzuspielen, uns so lange von dieser Erkenntnis fernhielt.

14. Als letzter Punkt harrt die Frage der Entscheidung, nach welchen Grundsätzen die Solisten ihre Parte aus den Stimmen herausliesen. Ein wichtiges Amt hierbei wird zunächst der Organist selbst, dann der Kapelldirektor verrichtet haben, indem er die Sänger durch Zeichen verständigte. Spielte der Organist seinen Part, indem er das oder die Chorbücher vor sich liegen hatte, so konnten natürlich die Solosänger diese nicht in Händen haben, sondern blickten, neben ihm stehend, zugleich mit ihm hinein. Der den Cantus firmus haltende Sängerchor bedurfte des Chorbuchs überhaupt nicht, sondern nur der winkenden und ordnenden Hand des Leiters[1]; das häufig wiederkehrende Zeichen .S. in den Baß- und Altstimmen bei Einsätzen des Cantus firmus zeigt, daß eine Verständigung zwischen Organist und Tenorchor möglich und notwendig war[2]. Bei der verhältnismäßig geringen Teilnahme der Solosänger (Knaben, pueri?) an dem Aufbau des musikalischen Messengebäudes mögen die wenigen gedruckten Textworte völlig genügt haben. Sie pflegen, wie Vergleiche lehrten, durchschnittlich niemals dort zu fehlen, wo nach meiner Interpretation der oder die Solisten einzutreten hatten, d. h. wo die instrumentale Faktur der Stimme auf Augenblicke in vokale umschlägt.

Bei näherem Zusehen stellt sich ferner heraus, daß Handschriften wie Drucke die gesungenen Stellen von den gespielten auch für das Auge, d. h. äußerlich kenntlich machen. Ein Beispiel für das 15. Jahrhundert (Handschrift) liefert die bei Stainer, Dufay and his contemporaries, in Faksimile wiedergegebene Kanzone »Ce jour de l'an« von Dufay, wo die instrumentalen Vor-, Zwischen- und Nachspiele in dicht aufeinander gehäuften Noten, die gesungenen Partien aber in weit auseinandergerückten Noten und mit peinlich genauer Silbenunterlegung geschrieben sind. Das Gleiche ist überall da zu bemerken, wo es sich um gesungene Teile handelt und die Textunterlegung sich nicht von selbst verstand. Geradezu musterhaft in dieser Hinsicht präsentieren sich die

---

1) »Tactus est digiti motus aut nutus, ad temporis tractum«, erklärt Seb. Heyden (1537).

2) Vgl. im Gloria der Hobrechtschen Messe »Malheur me bat« (Notenbeilage Nr. 6) den 16. Takt. In den Orgelstimmen des 17. Jahrhunderts steht an solchen Einsatzstellen des Chors entweder das anfangende Textwort, oder — bei Instrumentalwerken — das betreffende Instrument verzeichnet.

Messen- und Motettendrucke Petruccis. Ihr Notenbild läßt an Deutlichkeit und Präzision so wenig zu wünschen, daß selbst der Laie, wenn er sich ein wenig mit dem Alternationsprinzip vertraut gemacht hat, imstande ist, die gesungenen Stellen sofort ausfindig zu machen. Im Anhang sind einige Seiten des Messendrucks von 1503 in Faksimile wiedergegeben, — leider viel zu wenig, um die beim Durchblättern der alten Meßbücher sich mit äußerster Evidenz ergebende Praxis nach allen Seiten hin und in allen möglichen Fällen klarzustellen.

Unmöglich kann angesichts dieses Verfahrens in Zukunft die Meinung aufrecht erhalten werden, die Alten hätten es in diesem Punkte an Vernunft und Ordnung fehlen lassen und den Sängern in Bausch und Bogen anheimgestellt, sich den nötigen Text im Momente des Singens selber zu konstruieren; denn zu was für kunterbuntem Geplapper hätte das ausarten müssen! Hierfür Beweise zu erbringen, dürfte jedenfalls schwerer fallen als für den anderen, natürlicheren Fall. Außerdem scheinen gewisse alte Traditionen lebendig gewesen zu sein, nach denen der Brauch geregelt wurde, gewisse Teile des Messentextes Solostimmen zu übergeben. Wenigstens glaube ich beim Vergleich verschiedenster Credos, Glorias usw. dergleichen bemerkt zu haben. So fand ich im Gloria die Lobpreisungen »Laudamus te, Benedicimus te, Glorificamus te, Gratias agimus tibi« meist den Solosängern übergeben, — vielleicht, weil die verhältnismäßig kurzen Cantus firmus-Melodien die Unterlegung so zahlreicher Silben nicht gestatteten. Das »Propter magnam gloriam« dagegen fällt unbedingt wieder dem Cantus firmus zu. Auch die Anreden an die Trinität »Domine deus — Domine fili — Domine deus (agnus)« pflegen stets zuerst (wenn auch nicht immer vollständig) von diesem gebracht zu werden.

5. Die Sixtinische Kapelle und die Kirchenmusik in Rom um 1500.

In der Orgelmesse, wie sie sich typisch in Josquins *L'homme armé*-Messe oder in Hobrechts Messe *Si dedero* zeigt, wird jene eigentümliche Technik zur Vollendung entwickelt, die von Anfang an spezifisch niederländisch gewesen zu sein scheint: polyphone Arbeit über einem Cantus firmus (cantus prius factus) im Tenor. Wann diese zum erstenmal in größerem Maßstabe (also etwa in Messensätzen) angewandt wurde, ist noch nicht klargelegt; doch kommt bereits das 14. Jahrhundert dabei in Frage[1]). Italien hat dabei augenscheinlich keine Rolle gespielt. Denn

1) Denn bereits G. de Machauts Messe, die 1364 bei der Krönung Karls V. gesungen worden sein soll (Kyrie nebst Et in terra pax, abgedruckt bei J. Wolf, Gesch. der Mensuralnotation Bd. II, III, Nr. 17, 18), ist auf Variationen eines (weltlichen?) Liedes im Baß geschrieben.

das Charakteristische an den Kompositionen der Florentiner Ars nova des 14. Jahrhunderts ist, daß sie eine frei erfundene (bzw. kolorierte) Oberstimme haben, und daß die übrigen Stimmen, falls nicht Kanonform vorliegt (Caccia), durchaus nur Begleitrollen verrichten, d. h. die Harmonie stützen[1]). Auch in der späteren italienischen Literatur ist an der Bedeutung der Oberstimme als der Haupt- und Melodiestimme festgehalten (z. B. in den Frottole), daher es falsch und irreführend wäre, den auf französische bzw. niederländische Kompositionen gemünzten Ausspruch des Tinctoris, gewöhnlich sei der Tenor die pars primaria eines Tonstücks[2]), auf italienische Verhältnisse anzuwenden. Das Eindringen der Kontrapunktarbeit über feste Tenöre scheint also in Italien durch die Niederländer herbeigeführt worden zu sein, und damit zugleich erlangte auch die auf dieser Arbeit beruhende Orgelmesse (Orgelmotette, Orgelkanzone) Eingang. Darf man aus den gedruckten Messen der Zeit schließen, so behielten die »Oltramontani« auf Jahrzehnte hinaus darin die Oberhand. Petrucci scheint keine einzige Messe dieser Art von seinen Landsleuten gedruckt zu haben, woraus zu schließen ist, daß die niederländische Kompositionstechnik den Italienern nicht genehm war. Trotzdem sang und spielte man Josquin, Hobrecht, de la Rue, Werbeke allerorten. In Ferrara, Mantua, Venedig, Rom.

Auch in Rom? Auch in der Sixtinischen Kapelle, der so mancher große Niederländer, unter ihnen Josquin, als Sänger angehörte?

Einen Einwurf, den ich billig von meinen Fachgenossen erwarte, gilt es zu entkräften, nämlich, daß die Sixtinische Kapelle niemals habe Orgelmessen aufführen können, da Instrumente von ihren Aufführungen ausgeschlossen waren. Dennoch, heißt es, seien sämtliche römische Kapellarchive mit Messen dieser Art reich versehen, was darauf schließen lasse, daß sie dort auch aufgeführt worden seien. Die beiden ersten Behauptungen sind richtig und historisch bewiesen. Wie erklärt sich der scheinbare Widerspruch? Aus der zunächst nicht überzeugenden Schlußfolgerung, daß die Existenz von Messenmanuskripten im Kapellarchiv

---

1) Aus diesem Grunde dürfte es O. Thalberg schwer fallen, das in seinem Aufsatz »Zur Kompositionstechnik des Trienter Zeitalters« (Zeitschr. der Int. Musikges. XIII$_4$, S. 121 f.) angedeutete Prinzip der »Nachzeichnungstechnik«, nach dem die Oberstimme das Tenormelos mit verschobenen Taktzeiten nachbilde, für die Florentiner Musik des 14. Jahrhunderts als gültig nachzuweisen. Denn dazu ist eben jedesmal ein Cantus prius factus notwendig. Ob dem Prinzip überhaupt so viel Bedeutung für die Entwickelung der Kompositionstechnik zuzumessen ist, wie Thalberg will, muß zunächst dahingestellt bleiben. Ich wüßte nicht, aus welchen künstlerisch-psychologischen Motiven man es sich erklären könnte. Faßt man das »Nachzeichnen« der Oberstimme im Sinne einer bewußten Koloratur des Cantus firmus, wie das in Sammelb. der Int. Musikges. XIII, 1 S. 186 angedeutet wurde, so wird, scheint mir, manches mehr dabei gewonnen.

2) Proportionale musices, Coussemaker, Script. IV, S. 172.

der Sixtina (bzw. Cap. Julia) genügend beweiskräftig für Aufführungen daselbst sei.

Der Streitfall wird am besten geschlichtet durch eine kurze Untersuchung, was für Musik die sixtinischen Kapellsänger überhaupt ausführten: Choral- oder Figuralmusik? Haberls musterhafte Studie über die römische Schola cantorum[1]) gibt einigen, wenn auch nicht endgültigen Bescheid. Im Anhang derselben findet sich ein Abdruck der von Paul III. im Jahre 1545 gegebenen »Constitutiones Capellae Pontificiae«, in denen die Dienstverrichtungen der Sänger in 59 Paragraphen aufs genaueste geregelt werden. Nach detaillierten Vorschriften über das Verhalten der Sänger in und außer der Kirche beginnt mit § 43 die Regelung des Gesangsdienstes. Da ein nochmaliger Abdruck der Statuten nicht angebracht wäre, mögen an dessen Stelle nur die wichtigsten Sätze stehen.

§ 43. De divino officio celebrando in dicta Capella per eosdem cantores et collegium.
». . praedictae cantores obligati sunt intrare capellam S. Pauli . . . ac unus sopranorum hebdomadariorum cantor incipere secrete *Pater noster* et deinde alta voce *Domine labia mea aperies* etc.«

§ 44. Qualiter prima celebranda est in die Dominico.
In Dominico die alta voce legendo celebrare debet officium Primae.

§ 45. Feier der Prim an andern Tagen des Jahres.
». . officium Primae celebrandum est cantando . .«

§ 46. Feier der Terz. Officium Tertiae singulis diebus totius anni decantandum est . .

§ 47. Die Messe. Missa celebranda est cantando, ut est consuetum.

§ 48. Feier der Sext. »Sextae officium . . . demtis vigiliis cantabitur in fine Missae . .«

§ 49. Nonen, Vespern, Completorium.
». . incipere Nonas, et successive et insimul et Vesperas et Completorium cantando . . . cantare Vesperas . . Et finitis Vesperis unus cantor sopranus incipiet cantare *Jube Domne benedicere* in loco consueto et hebdomadarius prosequetur suum officium . . .«

§ 50. Versiculi. ». . et in diebus ferialibus unus ipsorum sopranorum, videlicet ultimus, cantare solus tenetur«.

§ 51. De Missis Papalibus celebrandis per summum Pontificem.
Quando summus Pontifex intendit celebrare Missam in S. Petro, aut alibi, cantores debent in choro cantare tertiam interim quod Papa ipsam Tertiam dicit legendo. . . . Item cantores sint semper advertentes in respondendo summo Pontifici, praesertim in diebus paschatis Resurrectionis, quando Sanctitas sua dicit *per omnia secula seculorum*, et dum vult dicere *Pater noster;* nam cantores non debent

1) Bausteine für Musikgeschichte III, 1888 (auch in Vierteljahrsschrift f. Musikwissenschaft III, 1887, S. 189 ff.).

respondere *amen* ex eo, quia in tali die, dum quidam summus Pontifex celebraret et cantaret »*per omnia secula seculorum*«, *Amen* Angeli responderunt.

§ 52. De Vesperis papalibus.
In Vesperis Papalibus in Capella Sixtina, et in Basilica S. Petri aut alibi celebrandis cantores omnes interesse tenentur . . . expectantes summum Pontificem aut collegium R.R. D.D. Cardinalium, ad vesperas ire seu celebrare volentem.

§ 53. De Missis papalibus. [Hierfür gilt das in § 52 Gesagte.]

§ 54. De Matutino noctis Nativitatis Domini.
». . . omnes cantores accedere tenentur ad capellam . . . cantandum est *Invitatorium* dicti matutini, videlicet *Christus natus est nobis etc.* per duos sopranos cantores, et chorus debet replicare idem in cantu plano maiori prima vice et ultima voce chorus similiter continuabit *Venite adoremus etc.* in cantu planu majori, ut est consuetum: et tres primae antiphonae primi nocturni in contrapuncto, item primum Responsorium similiter in contrapuncto decantandae sunt ab ipso choro replicando, ut est consuetum: et aliae antiphonae aliorum duorum nocturnorum non cantantur in contrapuncto, nec alia responsoria, excepto octavo responsorio, quod cantatur in contrapuncto. . .«

§ 55. De Matutinis tenebrarum.
»Officium in matutinis tenebrarum cantari solet cantu firmo et devote, et non cantu contrapuncto . . .«

§ 57. De lectionibus et prophetiis recitandis.
In matutinis Papalibus cantores tenentur cantare lectiones, quando a cardinalibus non cantantur, et ultimus cantor incipiet cantare primam lectionem, penultimus secundam . . . et similiter in prophetiis fiendum est, et novi cantores debent instrui ab antiquioribus de modo cantandi ipsas lectiones et prophetias.

§ 59. »Quotienscunque cantatur Missa extra Capellam, tam coram uno, vel pluribus Cardinalibus at votum R. D. Magistri Capellae, vel collegii cantorum, dum tamen extra Capellam decantetur, quicunque cantorum non fuerit praesens in fine epistolae, punctabitur in Carolinis duobus . . .«

Wortlaut und Charakter dieser Bestimmungen lassen keinen Zweifel, daß die Verrichtungen der Kapelle sich auf die vorschriftsmäßige liturgische Ausführung der Offizien beschränkte. Das »cantare« ist, wo nicht näher bestimmt, durchweg als »Singen im cantu gregoriano oder plano« zu verstehen. Von Musik »in contrapuncto« ist nur in § 54 (Weihnachtsmatutin) die Rede: Die ersten drei Antiphonen der ersten Nokturn und das erste Responsorium sind vom Chor wechselweise »in contrapuncto« zu singen. Aber auch hier handelt es sich offenbar nicht um kunstvolle polyphone Musik, sondern um Chöre in jenem feierlich-homophonen Falsobordone-Stil, der seit der Rückkehr von Avignon von je und bis in die neuere Zeit hinein in der Sixtinischen Kapelle gepflegt wurde. Aus

keinem einzigen der Paragraphen geht hervor, daß jemals vokale Figuralmessen in der Capella Sistina zur Aufführung gekommen wären. In diesem Falle hätte der Papst sicherlich nicht unterlassen, besondere Bestimmungen zu geben, da sonst diese wichtige Amtshandlung nach musikalischer Seite hin einer mehrfachen Deutung hätte unterliegen können. Stand doch bereits das Tridentiner Konzil mit seinen aufsehenerregenden Beschlüssen über die figurale Messenmusik in Aussicht! Statt dessen heißt es in § 47 nur »Missa celebranda est cantando, ut est consuetum!«

Ganz anders lauten die Nachrichten, welche über die Tätigkeit anderer Kapellinstitute Roms vor und nach 1500 aufbewahrt sind. Spricht man gewöhnlich von der Sixtinischen Kapelle, so meint man jene päpstliche »Hauskapelle« von Sängern, die in dem bekannten, 1473 von Sixtus IV. erbauten Doppelraum für Klerus und Volk ihre Stimmen erschallen ließen. Für diese, auch Capella Palatina oder Pontificia genannt, galten obige Statuten. Indessen gab es auch in St. Peter eine Musikergenossenschaft, die, unabhängig von jener entstanden, dort seit langem ihren Dienst verrichtete. Seit Sixtus IV. nun, der dieser Genossenschaft in St. Peter ebenfalls eine eigene Kapelle hatte erbauen lassen, bestand der Name »Capella Sistina« auch für diese, so daß es um 1500 zwei (!) Sixtinische Kapellen in Rom gab[1]). Später hat die zuletzt genannte aus Dankbarkeit gegen ihren Förderer Julius II. den Namen Capella Julia angenommen.

In Papst Sixtus IV. bestand der Wunsch, seine interne sixtinische Sängerschar zu einem Musterinstitut für den offiziellen katholischen Kirchengesang zu machen. Die Capella Julia und ihre Muttergenossenschaft an St. Peter dagegen scheint von Anfang an auch Befugnis gehabt zu haben, die Figuralmusik in ausgedehntem Maße zu pflegen. In der Bulle vom 1. Jan. 1480[2]) heißt es »Ut deserviatur inibi laudabiliter in divinis; et divina non solum orationibus, sed etiam canticis veneranda sint Capitulo dictae basilicae; eisdem tenore et auctoritate concedimus licentiam et facultatem deputandi et constituendi in praefata basilica decem cantores pro tempore, idoneos ad serviendum actu ibidem circa missas et alia divina officia in cantu, et alias iuxta ordinem capellae palatii apostolici«. Die letzten Worte zeigen, daß die andere Sixtinische Kapelle das Vorbild der Capella Julia gewesen. Die gesperrten Worte aber weisen zugleich darauf hin, daß bei dieser die Musik einen breiteren Raum einnehmen sollte. Wenn von »cantica« und »missae et alia divina officia in cantu« die Rede ist, so wurde darunter gewiß nicht der Cantus planus nebst Falsobordongesängen allein, sondern zugleich wirkliche Figuralmusik verstanden.

---

1) Haberl, a. a. O., S. 46 f. 2) Haberl, a. a. O., S. 47.

Dies entsprach auch durchaus der Vergangenheit des Instituts von St. Peter. Was es nämlich grundsätzlich von der »Sixtinischen Kapelle« unterschied, war, daß bei ihm von Anfang an Instrumentalmusik zugelassen war[1]). Mit anderen Worten, es liegen sichere Beweise vor, daß die

Capella Sistina I d. h. palatina, die Instrumentalmusik ausschloß, daß aber die

Capella Sistina II d. h. Julia (St. Peter) die Instrumentalmusik zuließ,

und zwar, soweit bis jetzt zu sehen, in Gestalt von Orgelmusik.

Den Gebrauch der Orgel vor 1500 (auch in den Jahren, da die Kapelle noch St. Peter hieß) mögen einige, der Haberlschen Studie über die »Schola cantorum« (S. 48 ff.) entnommene Daten belegen. Es empfingen:

1424	Gregorius presbyter et organista	1 flor.	Gehalt
1444	Organista Joannes Jacobus	1. Duc. auri	»
1458	Frater Antonio organista	2 duc.	»
1478	Alfonso organista	3 duc.	»
»	Orpheo organista	2 duc. bol. 36	»
1479	Joh. Alphonso organista	2 duc.	»
1481	ein ungenannter »organista«	2 duc.	»
1483	zwei »Organistae«	2 duc.	»
1484	»Organistae«	8 duc. bon. 23	»
1491	D. Priori »Organistae cum famulo«	2 duc.	»
1492	»Aloysio Organistae pro se et fratre«	$2^1/_2$ duc.	»

1495 (2. Okt.) wird vom Kapitel ein Haus um 150 flor. verkauft, um die Kosten zur Herstellung einer neuen Orgel zu decken.

1496 (8. Mai) wird zu gleichem Zwecke ein Feld von 15 Rubbien außerhalb der Porta Nomentana veräußert.

1496 (12. Febr.) werden dem Goldschläger Sigismund Conon 188 Duc. de Carolinis, dem Maler Jo. de Spadino aus Bologna 42 Duc. de Carolinis für die Ausschmückung der neuen Orgel entrichtet.

1497 »Committimus quatenus Ven. Viro Magistro Alovisio di Spiritu, Organorum (!) nostrorum pulsatori, pro ejus salario mensis Martii solvas Duc. 3 aureos de Cam.«[2])

1498 Derselbe empfängt 36 Carol.; sein »Aporticella ad ventum« (Bälgetreter) 5 Carol.

1498 »Beneficiato Camerario committimus quatenus Vincentio adolescenti, **in organo cantanti** per totum nostrum annum (!) dones et connumeres Duc. 4 auri.«

---

1) Diesen Unterschied der beiden »Sixtinischen« Kapellen betont auch Haberl, a. a. O., S. 53.

2) Dieser Aloysio scheint, wie aus der Titulatur »Venerabili viro Magistro« hervorgeht, großes Ansehn besessen zu haben. Er war Petersorganist zur Zeit, als Josquin der Sixtinischen Kapelle angehörte (1486—1494), erscheint aber noch 1513 unter den »Musici segreti« (Kammerinstrumentisten) Leos X.

1500 (30. März) wird der Vorschlag gemacht, den Gehalt des Organisten Luigi zu erhöhen.
1538 Ludov. Birbine (Berbena) aus Coreggio wird für zwei Jahre zum Organisten mit 2 sc. Monatsgehalt ernannt.
1540 wird der Kleriker Marcello als Organist angestellt[1]).

Notizen über Verwendung anderer Instrumente liegen nicht vor, was indessen nicht ausschließt, daß bei besonderen Gelegenheiten auch solche eintraten (s. unten S. 46).

Noch eine weitere Tatsache knüpft sich an die verschiedene Entwicklung beider Institute. Urkunden sprechen häufig von kirchlichen Feierlichkeiten, die die Kapelle Sistina I »extra capellam«, also außerhalb ihres gewöhnlichen Andachtsraumes, verschönte. Vorträge z. B. in St. Peter in Gemeinschaft oder im Wechsel mit der Kapelle Sistina II (Julia) waren bis zum Jahre 1870 an der Tagesordnung; ebenso Vorträge derselben in andern Hauptkirchen Roms. Der Fall ist also recht wohl denkbar, daß auch die Sistina I (palatina) Figuralmusik außerhalb ihrer Kapelle und ihrer gewöhnlichen Andachten aufführte. Ein Zeugnis dafür aus dem Jahre 1436 ist insofern von besonderem Interesse, als an einer Figuralmusikaufführung dieser Art auch Dufay teilnahm. Als Papst Eugen am 24. März 1436 in Florenz die dortige Kathedrale einweihte, nahm er von Rom seine Kapellsänger mit und ließ sie zum Entzücken der Stadt singen. Ein Augenzeuge, ein gewisser Manetti, berichtet darüber[2]):

> Interea tantis tamque variis canoris vocibus quandoque concinebatur, tantis etiam symphoniis ad celum usque elatis interdum cantabatur, ut angelici ac divini cantus nimirum audientibus apparerent adeoque audientium aures mira variarum vocum suavitate titillabantur, ut multum admodum ceu de syrenum cantibus fabulabantur obstupescere viderentur . . . ut diem festum celebrantes suavissimis cantibus vehementius indulgerent. — Interdum vero ubi consuetae canendi pausae fiebant usque adeo iocunde suaviterque personabatur, ut ille mentium stupor iam ex suavissimarum symphoniarum cessatione sedatus rursus vires ob admirabiles sonos resumere videretur, quod nonnulli gravissimi auctores Tymoteum Orpheumque prestantissimos omnium personandi magistros fecisse memorie prodiderunt . . . . Ita per hunc modum fieri videbatur, ut omnes paulo humaniores sensus nostri partim suavissimos cantus dulcissimosque sonos(!) audientes . . . hila-

1) Haberl zitiert S. 57 Sätze einer Bulle, in der Innozenz VIII. 1492 die Rechte der Kapellsänger unter Sixtus IV. erneuert, darunter folgenden: »Capella *sonoribus vocibus et dulcibus organis* Altissimo divinas laudes continue persolvunt, ut eo ferventius attentiusque laudibus eisdem insistant.« Wegen der auffälligen Gegenüberstellung von »voces sonores« und »dulcia organa« möchte man fast schließen, es handle sich um die Kapelle von St. Peter mit ihren beiden Orgeln; denn Organum hier im Sinne der alten Gesangsmanier »Organum« zu deuten, hat keinen Sinn.

2) Haberl, a. a. O., S. 34.

rescerent. . . . In sanctissimi corporis elevatione tantis armoniarum symphoniis, tantis insuper instrumentorum consonationibus omnia basilice loca resonabant, ut angelici ac prorsus divini paradisi sonitus cantusque demissi celitus ad nos in terris divinum nescio quid, ob incredibilem suavitatem quandam, in aures nostras insurrare non immerito viderentur« [1]).

Im Laufe des 16. Jahrhunderts erstanden neben der C. Sistina I und C. Julia auch an andern Hauptkirchen Roms eigene Sängerkapellen. Nicht die unbedeutendsten werden jene an S. Giovanni in Laterano und an S. Maria Maggiore gewesen sein, denen Palestrina jahrelang vorstand. Wenn ihre Existenz und Bedeutung in der Musikgeschichte bisher nicht genügend beachtet worden ist, so liegt das wohl an jener überschwenglichen, ja (wie Haberl zeigt) nicht immer aufrichtigen Art, mit der Baini, der Palestrinabiograph, die Capella Sistina I absichtlich in den Vordergrund des Interesses gerückt hat. Es wurde eine gewisse Legende, daß die damalige römische Kirchenmusik mit dem Begriff der »Sixtinischen Kapelle« erschöpft sei. Muß es weiteren römischen Lokalforschungen überlassen bleiben, über die Beziehungen und Abhängigkeitsverhältnisse, über die musikalische Praxis und die Leistungen dieser einzelnen Institute Licht zu breiten, so glaube ich ohne Vorbehalt die Meinung aussprechen zu dürfen, daß die bezüglichen Figuralmessen der Zeit Dufays und Josquins weder für die Capella Sistina I geschrieben wurden, noch dort je zur Aufführung gekommen sind. Nach den oben gegebenen Auszügen des päpstlichen Dekrets von 1545 ist sogar noch für die Zeit Palestrinas der Ausschluß der Figuralmesse daselbst anzunehmen. Denn daß Palestrinas Messen wirklich für sie komponiert seien, ist insofern nicht wahrscheinlich, als Palestrina selbst mit der Sixtinischen Kapelle nur eine kurze, bekanntlich an üblen Erfahrungen reiche Zeit zu tun hatte [2]). Den strengen Observanzen dieser Kapelle, das mag nicht unerwähnt bleiben, hätte es wohl von Anfang an widersprochen, Messen auf weltliche Volks- und Liebeslieder zu singen, wie sie damals mit wenig Ausnahmen üblich waren. In Frage kommen vielmehr einzig die Kapelle von St. Peter (für die Zeit vor 1473 wohl ausschließlich), später die anderer städtischer Hauptkirchen.

---

1) Haberl bemerkt dazu, Manetti schildere außerdem »die ingens ordo tubicinum fidicinumque, welche den Festzug eröffneten, sowie deren Kleidung und die verschiedenen Personen, welche sich an der Prozession beteiligten, deren Einzug in die Kirche, sowie den Eindruck, welchen er von der feierlichen Musik und dem herrlichen Gesang empfangen habe«.

2) Mir ist unbekannt, welche Traditionen heute in der Kapelle herrschen; auch fand ich bisher nicht Gelegenheit, hierauf bezügliches Quellenmaterial einzusehen. Haberl, die erste Autorität auf diesem Gebiete, ist leider dahingeschieden.

6. Zur Geschichte der Orgelphantasie, der Orgelkanzone und des Ricercar.

Die Zeit der stärksten Verbreitung und Hochblüte der Orgelmesse darf um 1500 angesetzt werden. Ihr Abblühn vollzieht sich langsam im Laufe mehrerer Dezennien. Dafür Daten aufzustellen wäre verfrüht, denn die hierher gehörende Literatur ist erst bis zum kleinsten Teile bekannt und untersucht; und auch die Gründe, die ihren Verfall vorbereiteten, anzugeben, stößt augenblicklich noch auf Schwierigkeiten. Hier spielen komplizierte, wohl zum Teil noch gar nicht als solche erkannte Stilfragen mit herein, deren Wesen zu ergründen Aufgabe der nächsten Jahrzehnte sein wird. Unter den Feinden der Orgelmesse begegnet man der durchimitierenden Vokalmesse, wie sie in höchster Vollendung Palestrina hinstellte. Dazu kommen kirchenpolitische Einflüsse. Jene merkwürdige, beinahe sagenhafte »Reform« der katholischen Figuralmusik um 1560, bei der Palestrina eine so hervorragende Rolle (Marcellus-Messe) spielte, hängt sicherlich in einigen Punkten mit dem Abkommen der älteren Orgelmesse zusammen. Wie anders wäre sonst das berühmte Dekret der 22. Sitzung des Tridentiner Konzils vom Jahre 1562 zu verstehn:

Ab ecclesiis vero musicas eas, ubi sive organo sive cantu lascivum aut impurum aliquid miscetur, item seculares omnes actiones, vana atque adeo profana colloquia . . . arceant; ut domus Dei vere domus orationis esse videatur ac dici possit[1]).

Musik also, die — sei es auf der Orgel, sei es im Gesang — Ausschweifendes und Unreines bringe, solle verworfen werden. Das war ohne Zweifel auf die lustigen weltlichen Cantus firmi der Orgelmesse gemünzt. Nichtsdestoweniger hat noch Palestrina manche Messe über solche geschrieben, freilich würdiger, weniger unverhohlen und in anderem Stile[2]). — Im Jahre 1566 dekretierte das Konzil von Toledo:

Cum ea, quae in Ecclesiis cantatur ad Dei laudem celebrandum, eo debent cantari modo, quo populi intelligentia, quantum fieri potest, erudiri valeat et religiosa pietas ac devotionis moderatio, piorum auditorum mentes ad Divinae Majestatis cultum et coelestia desideria excitari queant; caveant Episcopi, ne dum in chorum musicorum modulos vocum omnis generis discrimine confusos admittunt, psalmorum et aliorum, quae cantari solent, verba obscurentur ac simul strepitu incondito sensus sepeliatur. Sic denique musicam, quae organica dicetur (d. h. Instrumentalmusik), retineant, ut eorum, quae cantatur, verba et intelligi possint et potius pronunciatione quam curiosis modulis audientium animi divinis laudibus afficiantur[3]).«

1) P. Sarpi, Istoria del Concilio Tridentino, 1619, S. 135.

2) Eine Anzahl früherer Messen Palestrinas halte ich trotzdem noch für stark mit Orgelmusik untermischt. Vgl. etwa die Messen *Aspice Domine* (Ges. Ausg. Bd. XI), *Salvum me fac* (ebda), beide aus dem 2. Buche (1555); ebenso die Messe *Ut re mi fa sol la* (ebda). Angesichts des Sanctus aus der *Missa Papae Marcelli*, die noch vor der »Reform« entstand, möchte man selbst bei dieser noch an teilweise Orgelmitwirkung denken.

3) Zit. im Cäcilienkalender 1879, S. 18. Ebenda eine Reihe päpstlicher Beschlüsse über die Mitwirkung der Orgel beim Gottesdienst im 17. Jahrhundert.

Hier wird von der Verdunkelung des Textes durch die Instrumentalmusik gesprochen und den Bischöfen dringend geraten, Abhilfe zu schaffen. Denn daß neben der Orgel auch andere Instrumente in der Kirche beschäftigt wurden, steht fest und ist vom Mittelalter an zu belegen. Zuweilen sind solche ausdrücklich bemerkt, z. B. in Dufays Messenfragment »Et in terra« (Trienter Codices, Denkm. d. Tonk. i. Österr. VI_1, S. 145), wo die beiden Oberstimmen in strengem Kanon singen, während die beiden Unterstimmen sich fortlaufend in den Vortrag eines Fanfarenmotivs teilen. Die Überschrift besagt »ad modum tubae«. Auch die »trompette« (Zugtrompete), der man öfters in französischen Chansons begegnet, und die schon um 1450 einen erstaunlichen Umfang besaß, mag häufig zur Ausführung der Kontratenöre herbeigezogen worden sein[1]). Mit größter Sicherheit darf man ferner Instrumente dort als obligat betrachten, wo im Text von ihnen die Rede ist, z. B. in Hobrechts Motette »Factor orbis«, wo die Stelle »canite tuba in Sion« darauf hinweist, oder in desselben Motette »Laudemus nunc Dominum in canticis et modulationibus sonorum«[2]). Es scheint, daß gerade in der Motette besonderer Glanz an Instrumentenklang angestrebt und entfaltet wurde, mehr als in der Messe, bei der die Orgel traditionell geworden war. Viele der Hobrechtschen Motetten, etwa das fünfstimmige große Prozessionsstück »Salve crux arbor vitae«, halte ich für direkte Vorgänger der venetianischen Festmotetten der beiden Gabrieli, d. h. für Stücke, in denen Posaunen und Cornette das erste und letzte Wort zu sprechen haben und nie und nimmer durch Singstimmen ersetzt werden können. Andere Beispiele stehen in Petruccis Motetti L vom Jahre 1504, einer Sammlung, deren Neudruck dringend zu wünschen ist, da sie — richtig interpretiert und nicht etwa als eine Kollektion von a cappella-Stücken betrachtet — ganz neue geschichtliche Maßstäbe an die Hand gibt und nicht nur für die Beurteilung der italienischen Musik des 16. Jahrhunderts, sondern sogar noch für die der deutschen Musik des 17. Jahrhunderts (Schütz) von unermeßlichem Werte ist. Streich- und Blasinstrumente wechseln dort allem Anschein nach als Begleitfaktoren ab. Dennoch wird keins dieser Instrumente der vielseitigen Orgel jemals den Rang streitig gemacht haben, und es wird nur eine Frage der Zeit sein, ihre ungeheure Bedeutung im katholischen Gottesdienst auch in den bis jetzt noch dunklen Jahrhunderten mit zahlreichen Beweisen gestützt zu sehen. Will man die Auffassung der Orgelmesse und Orgelmotette des 15. und beginnen-

---

1) Unter Sixtus IV. (um 1480) wird die Bestimmung erlassen: »Sint procul a domibus Cardinalium tubicinae et omnes musici propter musicam quaestuantes, buffones et histriones« (Haberl, Die Schola cantorum usw. S. 55). »Musicam quaestuantes« übersetze ich mit »um musikalische Dienste nachsuchend«.

2) Neuausgabe der Werke Hobrechts, Motetten, II_1, II_2.

den 16. Jahrhunderts nicht gelten lassen, so erhübe sich die dringliche Frage: Was spielten jene römischen Organisten in den Jahren 1424 bis 1550 auf den beiden (!) Orgeln zu St. Peter? Was spielte Palestrina als junger Kanonikus um 1544 auf der Orgel? Was spielten die Florentiner Organisten des 15. Jahrhunderts, die Vertreter der Markusorgeln in Venedig, des Domes in Lucca, in Mailand, in Amsterdam, Gent, Brügge, Antwerpen usw., bevor jene Literatur erscheint, die heute als die früheste für Orgel in Italien und in den Niederlanden gilt? Diese Frage zwingt förmlich, nach der hierher gehörigen Musik zu suchen.

Glaube ich einen starken Prozentsatz solcher Orgelmusik eben in der Orgelmesse und Orgelmotette gefunden zu haben, so hoffe ich nicht zu irren, wenn ich noch einzelne andere Formen und Arten als hierher gehörend bezeichne. Denn nicht nur im Begleiten, sondern auch im Alleinspielen lag eine der wichtigsten Pflichten eines Organisten. Die Ereignisse des Kirchenjahrs und mancher einzelne Gottesdienst boten Gelegenheiten genug, wichtige Momente durch Orgelklang auszufüllen. Daß Künstler von Ruf und Selbstbewußtsein sich Jahr für Jahr nur mit bloßen Tabulierungen von Vokalstücken begnügt hätten, wurde schon oben als ausgeschlossen betrachtet. Sie besaßen eine eigene Literatur. Dabei ist freilich eins anzumerken. Die Orgel des 15. Jahrhunderts ist noch nicht das gewaltige Instrument der Gegenwart, weder den Dimensionen, noch dem Klange nach. Die Kirchenorgel dieser Zeit gehört noch in die Gattung jener Portativs, jener auf Gerüsten verschiebbaren Orgeln, wie sie gelegentlich noch heute in Italien anzutreffen sind. Denn da die unermeßlichen Kirchen Roms selten in ihrer ganzen räumlichen Pracht zum Gottesdienst benutzt wurden, vielmehr einzelne Kapellen ausreichten, so bedurfte es auch nur Orgeln kleineren Formats. Wie wunderbar harmonisch in der äußeren Form und wie mild und schön im Klang die Orgel bereits um 1400 war, zeigt (und läßt ahnen) das prachtvolle Instrument auf dem Genter Altar der Gebrüder van Eyk, das sicherlich mit der ganzen Treue eines niederländischen Malers wiedergegeben ist. Was mögen diese Jungfrauen gespielt und gesungen haben? Das aufgeschlagene Chorbuch im Bilde des linken Flügels läßt vermuten, daß der Chor eine einstimmige Hymne sang zur Begleitung von Orgel, Gambe, Harfe — und sicherlich noch mehr Instrumenten, mit anderen Worten: eine einstimmige Orgelmotette etwa nach Art jener in den Notenbeilagen mitgeteilten (späteren) »Inviolata integra« für Sopran. Deutlich bemerkt man, wie die heilige Cäcilie — als solche mag man sich die Spielerin vorstellen — beide Hände zu mehrgriffigem Spiel auf den Tasten bewegt.

Auf welche Vergangenheit das Orgelspiel im Jahre 1500 zurückblicken konnte, mag in Kürze durch einen Hinweis auf das angedeutet sein,

was — meiner Auffassung nach — um diese Zeit den Stand der niederländischen Orgeltechnik und Orgelkomposition glänzend vertritt. Am zahlreichsten liegen Lied- und Choralbearbeitungen vor. Eine erste Art derselben gleicht im Prinzip der Orgelmesse insofern, als der Cantus firmus nahezu unverändert in langen Noten in einer der drei Stimmen erscheint und diese ihn in lebhafter, zuweilen stark imitierender Figuration umspielen. Als Musterbeispiele mögen Heinr. Isaaks Bearbeitungen »Tartara« und »O venus bant«, und Alex. Agricolas Bearbeitung des Liedes »Comme femme«[1]) genannt sein, denen sich Heinr. Finck, Adam von Fulda, Paumann, Schlick und andere niederländische wie deutsche Meister anschließen. Solche Lied- und Choralbearbeitungen konnten selbstverständlich als reine Orgelstücke gespielt werden: sie entsprechen der reichen Literatur an Choralvorspielen im 17. und 18. Jahrhundert. Es scheint aber auch ebenso oft zu ihnen gesungen worden zu sein. Dafür spricht der Umstand, daß die Lage des Cantus firmus häufig wechselt, d. h. daß er nicht immer nur im Tenor, sondern auch im Sopran und Baß (sehr selten im Alt) und zwar in unveränderter, nicht kolorierter Gestalt erscheint. Für Stücke, wie die beiden *Regina coeli*-Kompositionen von Willaert und Cyprian de Rore (aus: Fantasie, Recercari, Contrapuncti a tre voci ... per cantare et sonare ... Venedig 1559) steht die gesangliche Ausführung des Cantus firmus im Tenor als möglich fest (die beiden anderen Stimmen sind rein instrumental). Überhaupt deutet die ganze Form der alten deutschen Orgeltabulatur: oberste Stimmen in Mensuralnoten auf Liniensystem, andere Stimmen in Buchstaben, darauf hin, daß jene oberste Stimme ursprünglich als gesungen zu betrachten ist. Bermudo (s. oben S. 15) sagt ausdrücklich: »Setzt ein Organist über die Zeichentabulatur eine Stimme in Mensuralnoten, so ist das ein Zeichen, daß alle Stimmen zu spielen sind, jene aber zugleich auch gesungen werden soll.« Das scheint eine ganz alte Tradition gewesen zu sein. In der Tat müßte man fragen, warum die deutschen Organisten, wären solche Stücke lediglich für ihren persönlichen Spielgebrauch bestimmt gewesen, nicht auch die Oberstimme in die Zeichentabulatur mit einbezogen, wie das später, in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, geschah. Schon in der englischen Orgeltabulatur des »Tribum quem non abhorruit« aus dem Ende des 14. Jahrhunderts[2]) ist die kolorierte Oberstimme mensuriert notiert und wurde vielleicht ohne Koloratur von der Singstimme gleichzeitig ausgeführt[3]). Diese ursprüngliche Notierungsform weist dar-

1) Denkm. der Tonk. i. Österr. XIV_1; Ambros-Kade, Musikgeschichte V, S. 180.
2) J. Wolf, Geschichte der Mensuralnotation, Nr. 78.
3) Für die gleiche Praxis im Bereiche der Madrigal- und Kanzonenliteratur der Florentiner Trecentisten trat ich bereits in Sammelb. der Int. Musikgesellschaft XIII_1 ein. Die dort geäußerte Ansicht, es handle sich bei diesen Kompositionen um

auf hin, daß nicht der Tenor, sondern der Diskant in den ältesten Zeiten melodieführend gewesen ist (s. oben S. 38). Als dann im 15. Jahrhundert die niederländische Tenorpraxis aufkam, hielt man trotzdem an der alten, eingebürgerten Schreibweise fest, obwohl die Oberstimme jetzt nicht mehr melodieführend sondern frei hinzuerfunden und dazu mit einer Fülle figurierten Koloraturstoffs ausgestattet war. Wie außerordentlich vielseitig diese Orgelliteratur (mit oder ohne Gesang) gehandhabt wurde, zeigen die Musikstücke in Paumanns Fundamentum organisandi (1452) und Buchners Fundamentbuch (um 1530)[1]). Buchners kirchliche Orgelsätze können in jeder Beziehung als der zuverlässigste Wegweiser dienen für die Aufdeckung ähnlicher Kompositionen vor dem Jahre 1500. Eine große Anzahl solcher stehen in den monumentalen Drucken Petruccis: Harmonices Musices Odhecaton (Canti A, B, C), die — wenn nicht alle Zeichen trügen — vielleicht als spezifische Orgeldrucke angesehen werden müssen[2]).

Neben der Lied- und Choralbearbeitung des 15 Jahrhunderts steht als glänzendes Zeugnis für Orgelspiel und Orgeltechnik bei den Niederländern die Orgelphantasie über Lieder und Choräle (Hymnen, Intonationen und dgl.). Als Phantasie ist diese Gruppe dadurch gekennzeichnet, daß der Cantus firmus nicht in einfacher originaler, eventuell zum Singen geeigneter Gestalt erscheint, sondern in freiem, völlig instrumentalem Gewande. Notenbeilage Nr. 11 bringt ein Prachtstück dafür: Hobrechts *Salve regina* (Ambros-Kade, V, S. 46ff.). Vermutlich wird es unsern Enkeln unbegreiflich scheinen, wie es geschehen konnte, ein so von Anfang bis zu Ende orgelmäßiges Stück mit andern, ähnlichen zusammen unter »Vokalkompositionen« zu buchen. Wäre es nicht barbarisch, Menschenstimmen zum Vortrag dieser Musik zu erniedrigen? Hier ist kein Takt vokal. Hier ist alles mit wunderbarem Feingefühl der Technik und den Wirkungen der Orgel angepaßt (vgl. z. B. den weihevollen »Orgelpunkt« am Schlusse). Es steht nichts im Wege, solche Orgelphantasien, die hernach von den Niederländern in Venedig weiter gebildet wurden, geradezu als

---

kolorierte Orgelstücke, halte ich übrigens in vollstem Maße aufrecht und hoffe gelegentlich außer den schon in dieser Studie versteckten Beweisen neue dafür zu erbringen.

1) Paumanns Werk wurde von F. W. Arnold in Chrysanders Jahrb. f. musikal. Wissenschaft II, 1867 veröffentlicht; dasjenige von Buchner durch C. Paesler in Vierteljahrsschr. f. Musikwissenschaft V, 1889.

2) Ein beizeiten erfolgter Neudruck dieses großen dreiteiligen Druckwerks von Petrucci unter Beigabe reichlicher Faksimiles und in Originalgestalt (d. h. nicht mit rekonstruiertem Text) hätte die Musikwissenschaft bereits vor Jahren erheblich fördern können. Das Verlangen nach einem solchen ist heute dringlicher als je, erfordert freilich ein systematisches Hand-in-Hand-Arbeiten Deutschlands, Österreichs, Frankreichs und Italiens.

Musik für den Moment der »Elevazione«, der feierlichen Erhebung der Hostie, anzusehn. Hierauf deuten verschiedene Anzeichen[1]).

Auch für das Orgelricercar finden sich Beispiele vor 1500, z. B. von Isaak (vgl. Denkm. d. Tonk. in Österr. XIV, Nr. 44, unbezeichnet), von Ghiselin (La Alfonsina, bei Ambros-Kade V, S. 190), von Josquin (La Bernardina, bei Kiesewetter, Schicksale und Beschaffenheit des weltl. Gesanges usw., Nr. 20; mit dem vorigen hinsichtlich des Themenmaterials identisch, beide aus Petruccis Canti C 1503). Eine musterhafte Orgelintonation (Preambel) scheint in Isaaks unbezeichnetem Stücke Nr. 57 der Neuausgabe vorzuliegen. Die Orgelkanzone ist schon bei Joh. Martini in derselben Gestalt vorhanden, wie sie ein Jahrhundert später bei Maschera, Mortaro u. a. auftaucht (La Martinella in den Trienter Codices, Neudruck VII_1, S. 223, deren Themenmaterial Isaak zu einer gleichnamigen Bearbeitung, Neudruck S. 86, benutzte). Sie tritt auch in Petruccis Canti C, im Odhecaton (1501), in Petrejus' »Trium vocum carmina« (1538) in verschiedenen schönen Exemplaren hervor. Viele derselben wie auch der vorher genannten Formen waren unter Umständen auch einem Instrumentenensemble (Streicher, Bläser) zugänglich, gehörte es ja bis ins 17. Jahrhundert hinein zu den selbstverständlichen Tatsachen, daß Orgelstücke (z. B. die vierstimmigen, in einzelnen Stimmheften publizierten Orgelkanzonen von Flor. Maschera 1584) auch durch mehrere Instrumente zur Ausführung kommen konnten.

Diese kurzen Andeutungen mögen genügen, um zu zeigen, daß die hohe Blüte der italienischen Orgelmusik in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts keineswegs über Nacht gekommen. Und wie mit der Orgelmusik, so verhält es sich gleicherweise mit der Musik für andere Instrumente und für Orchester. Die Geschichte dieser Zweige der Kunstmusik wird ein völlig verändertes Aussehn erhalten, sobald einzelne Vorurteile und äußerliche Hemmnisse beiseite geschafft sein werden und das Auge für die ungezählten einzelnen Praktiken der älteren Zeit die richtige Schärfe gewonnen haben wird. Eine erdrückende Fülle herrlicher neuer Musik für Gesang und Instrumente wird sich herauslösen aus dem unterschiedslosen Chaos mehrstimmiger Kompositionen, die bisher unter der

1) Vor allem die große Länge, die auch späteren Stücken dieser Art (Buus, A. Gabrieli) eigen ist. Man vgl. dazu Frescobaldis Orgelstücke »Per l'Elevazione« und die im Prinzip mit der Hobrechtschen übereinstimmende Phantasie C. Arrestis (um 1710) über *Pange lingua* (»per l'Elevazione«), abgedruckt bei Ritter, a. a. O. II, 42. — Im deutsch-protestantischen Gottesdienst waren dergleichen Orgelstücke bei der Kommunion üblich und mußten ebenfalls hinsichtlich ihrer Dauer nach der oft erheblichen Zahl von Kommunikanten gewählt werden. — In katholischen Ländern bestand sogar der Brauch, am Karsonnabend statt des gewöhnlichen Offertoriums die Orgel zu spielen. Eine diesbezügliche Anfrage vom 12. März 1678 wurde vom heiligen Stuhl beantwortet: »Sabb. sancto loco Offertorii in Missa Organum pulsari non prohibetur« (zit. im Cäcilienkal. 1879, S. 20).

Marke »a cappella-Musik« gingen; ungezählte Formen und Arten des Musizierens, deren Auftauchen man bisher erst Jahrzehnte später ansetzte, erscheinen zur größten Überraschung schon am Ausgange des Mittelalters; neue kulturgeschichtliche Zusammenhänge tuen sich auf; Fragen entwickelungsgeschichtlicher oder kunstpsychologischer Natur, denen man bisher ratlos gegenüberstand oder nur hypothetisch beizukommen wagte, versprechen in mehr oder minder kurzer Zeit befriedigend beantwortet zu werden und ziehen neue, anders geartete nach sich. Kurz, der musikwissenschaftlichen Arbeit sind eine Reihe ganz neuer Ziele gesteckt, und geradezu unermeßlich werden die Anregungen sein, die das weltliche und kirchliche Musikleben der Gegenwart erfährt, wenn mit dem Zauberstabe der neuen Interpretation Schloß und Riegel gelöst sein werden, die ein Wiedererwecken der alten Musikschätze bis jetzt so außerordentlich schwierig, ja unmöglich machten. Zur Erkenntnis dieser Dinge ein Scherflein mit beizutragen, ist Zweck dieser Studie. Daß ihr Inhalt bei allen Fachgenossen sofort ungeteilte Aufnahme finden wird, wage ich zu bezweifeln. Immerhin! Sollte sie nur deshalb entstanden sein, um zu kräftigem Widerspruch zu reizen, so wäre des Verfassers Absicht schon erreicht: gemäß dem vorangestellten Motto Fr. X. Haberls zu erneuter Prüfung einer bis jetzt noch sehr dunklen Periode der Musikgeschichte angeregt zu haben. Wie sehr ihn andrerseits der Gedanke beglücken würde, seine Ansichten bestätigt zu finden und zur Erschließung einer ganz neuen Musikliteratur die Hand gereicht zu haben, bedarf keiner Versicherung.

Verzeichnis der Notenbeilagen.

Seite

Nr. 1. Josquin de Près, Kyrie aus der Messe *L'homme armé* in der bisher üblichen Interpretation als a cappella-Satz 53

Nr. 2. Josquin de Près, Kyrie und Christe aus derselben Messe in der Interpretation als Orgelmesse 54

Nr. 3. Josquin de Près, Gloria aus derselben Messe 57

Nr. 4. Josquin de Près, Osanna aus derselben Messe 63

Nr. 5. Josquin de Près, Agnus dei I aus derselben Messe 65

Nr. 6. Hobrecht, Gloria aus der Messe *Malheur me bat* 67

Nr. 7. Cavazzoni, Orgelhymnus »ad cenam agni providi« (1542) 74

Nr. 8. Japart, Vray dieu d'amours (fünfstimmig) 75

Nr. 9. Josquin, »Inviolata integra«, begleitete kanonische Motette für zwei Stimmen 77

Nr. 10. (Josquin?), »Inviolata integra«, begleitete Solomotette 79

Nr. 11. Hobrecht, Orgelphantasie »Salve regina« 81

Nr. 12. A. de Bruck, Magnificat für drei Siimmen und Begleitung 85

Nr. 13. Faksimile von Japart, Vray dieu d'amours (s. Nr. 8) 90

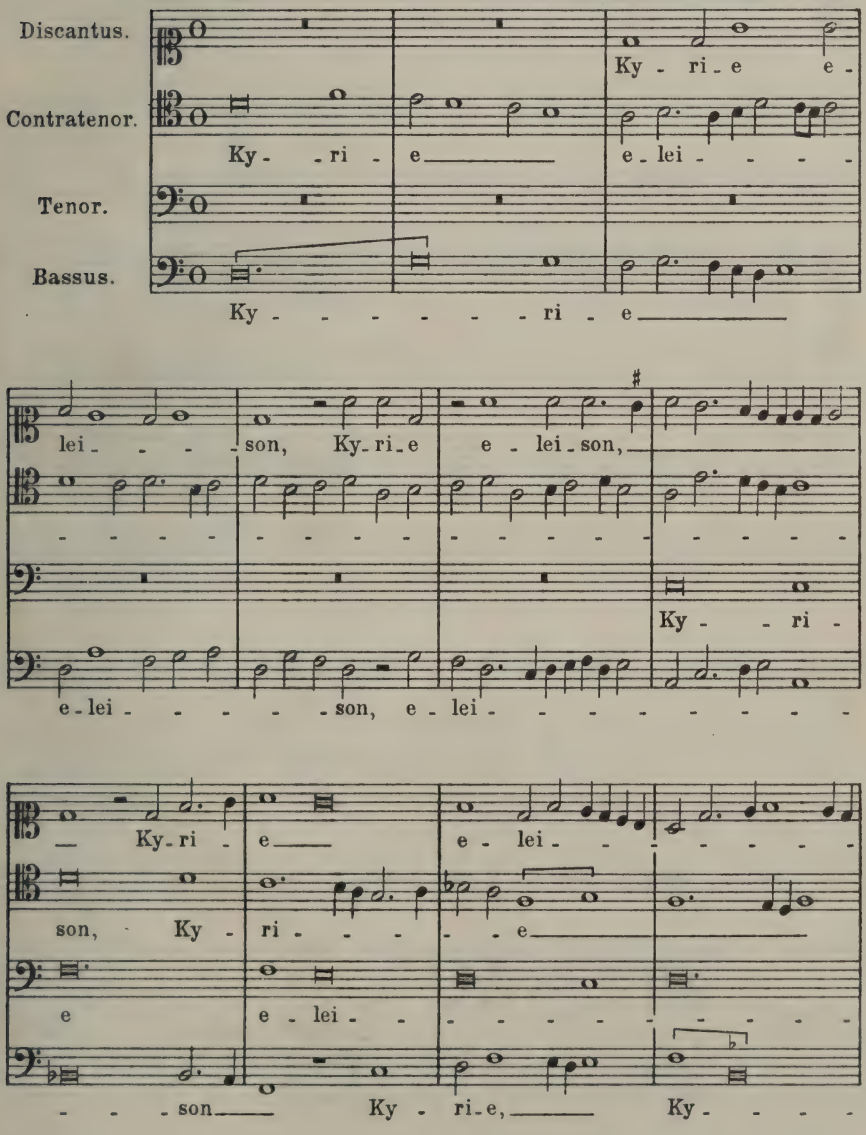
Nr. 14. Faksimile der vier Stimmen zum Sanctus und Pleni der Messe *Malheur me bat* von Hobrecht 92

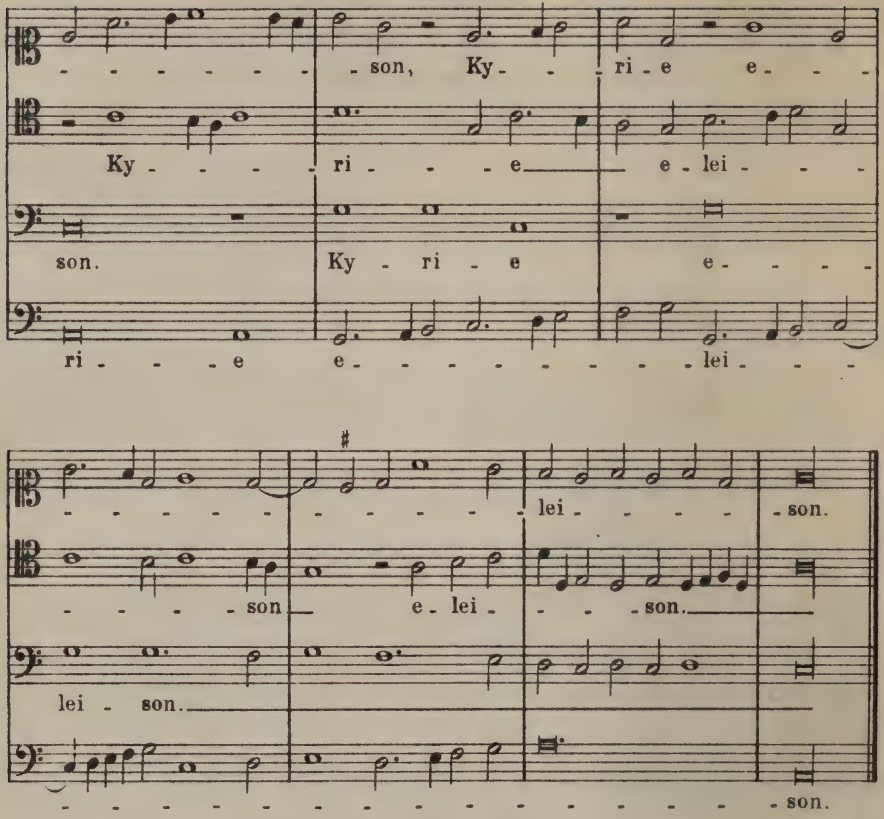
Nº 1. Josquin de Près.

Kyrie aus der Messe **L'homme armé**

in der bisher üblichen Interpretation als a cappella-Satz.

(Vgl. Publ. der Gesellsch. f. Musik. Forschung, Bd. VI, 1877, S. 1 ff.)

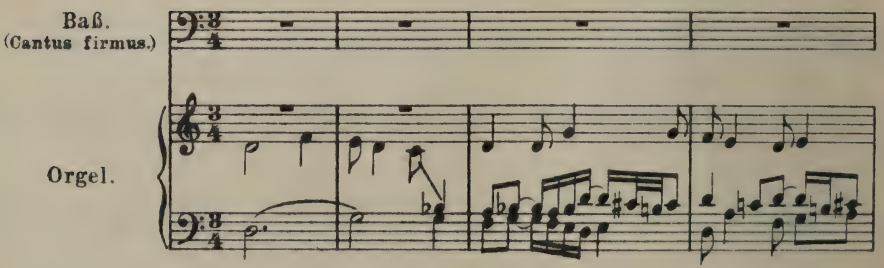


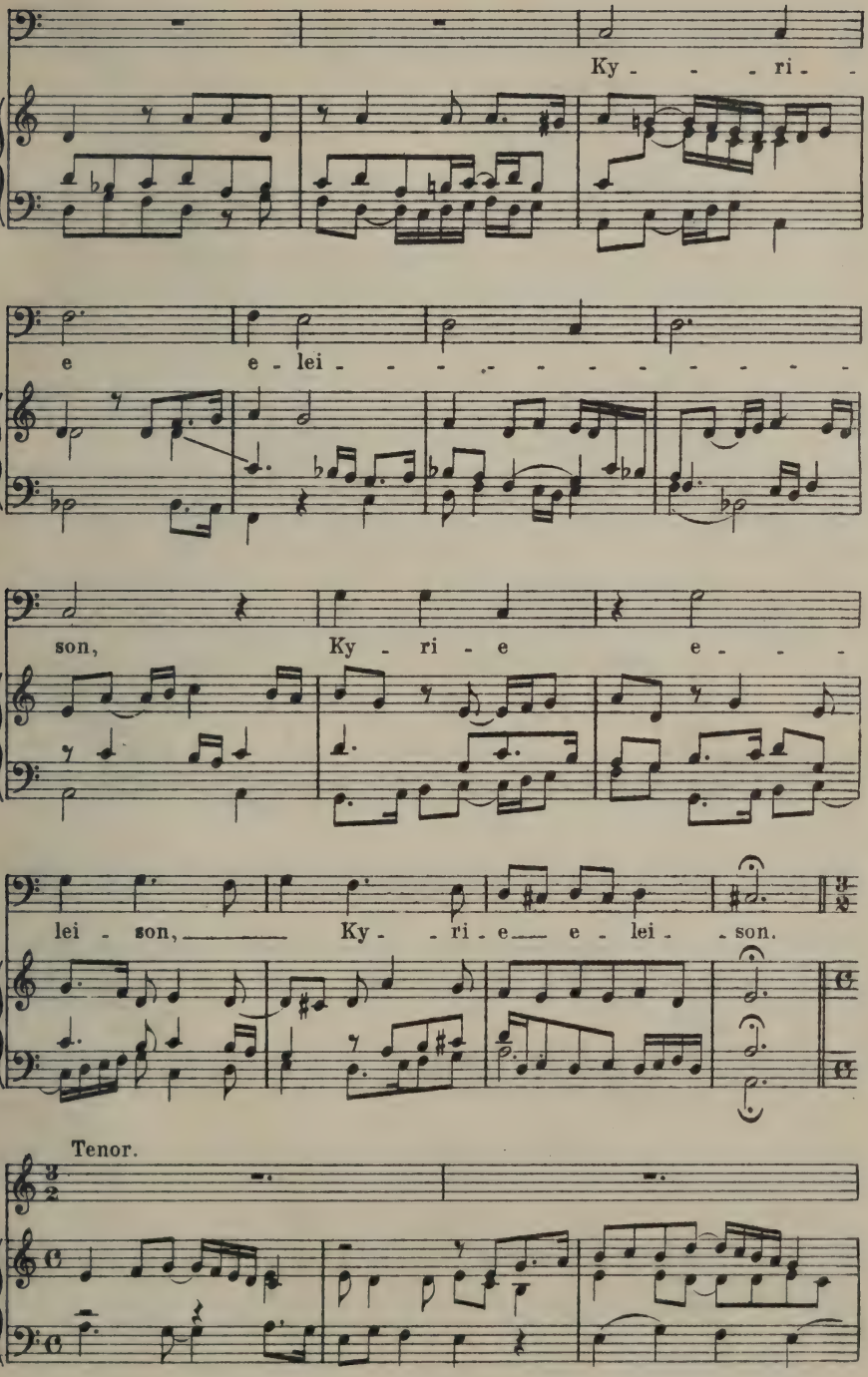


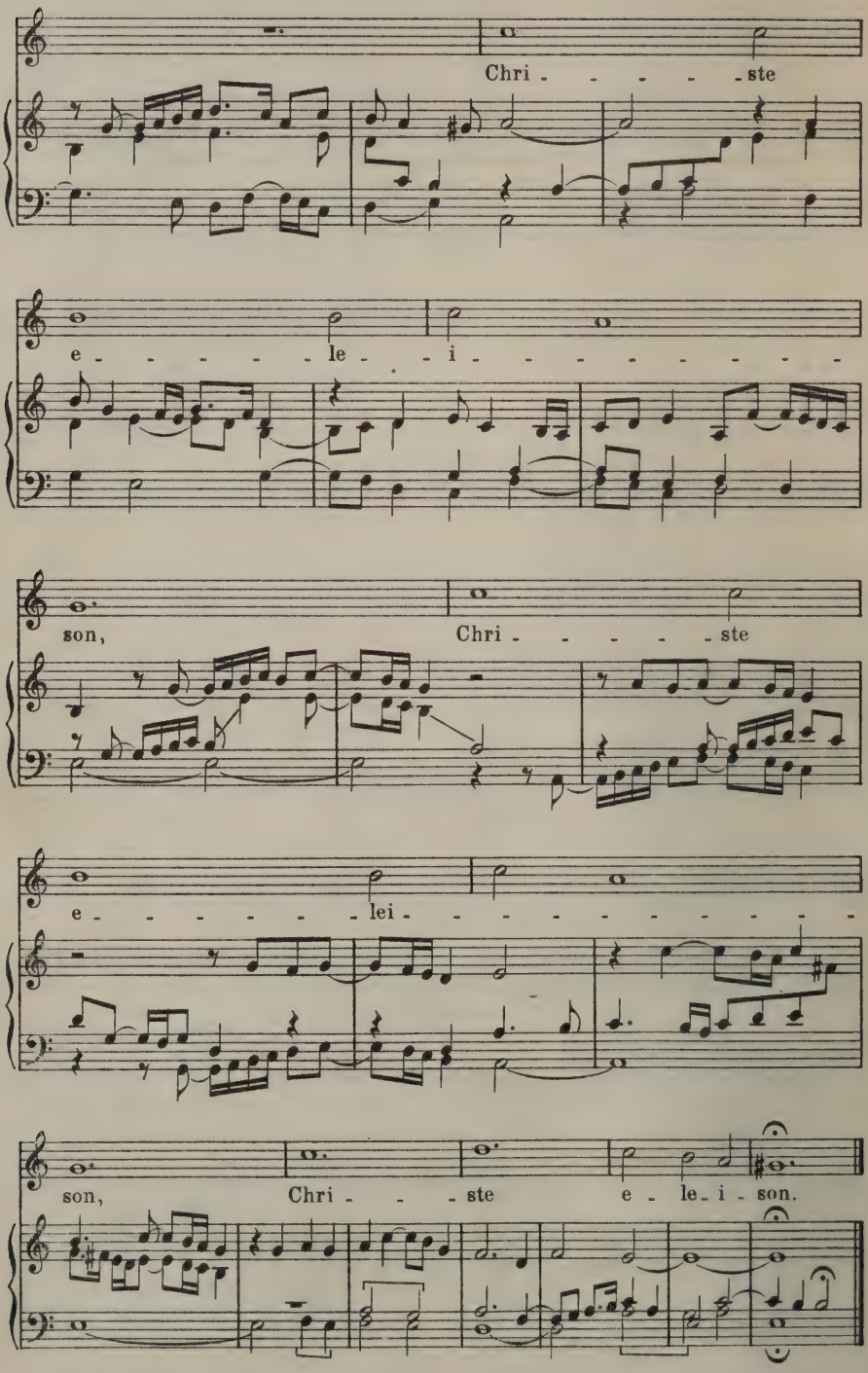
Nº 2. Josquin de Près.

Kyrie und Christe aus derselben Messe

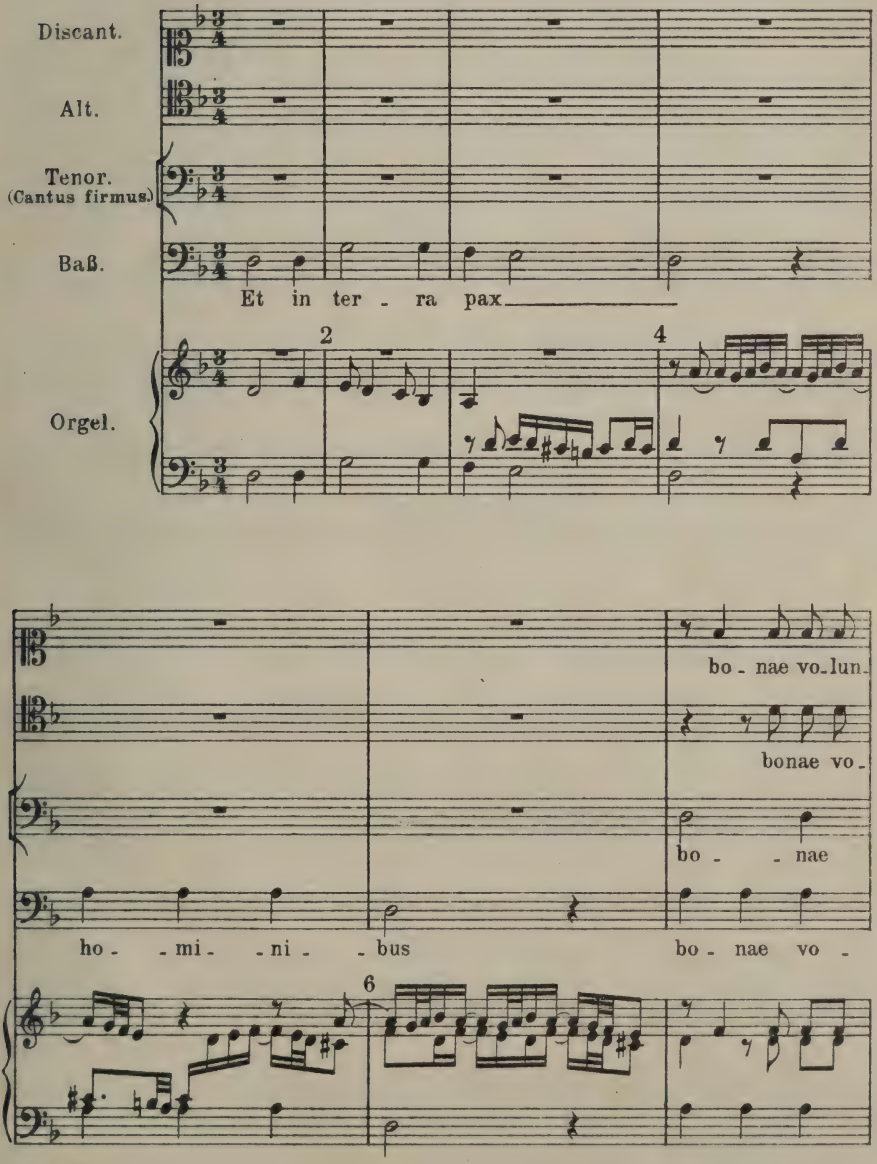
in der Interpretation als Orgelmesse.

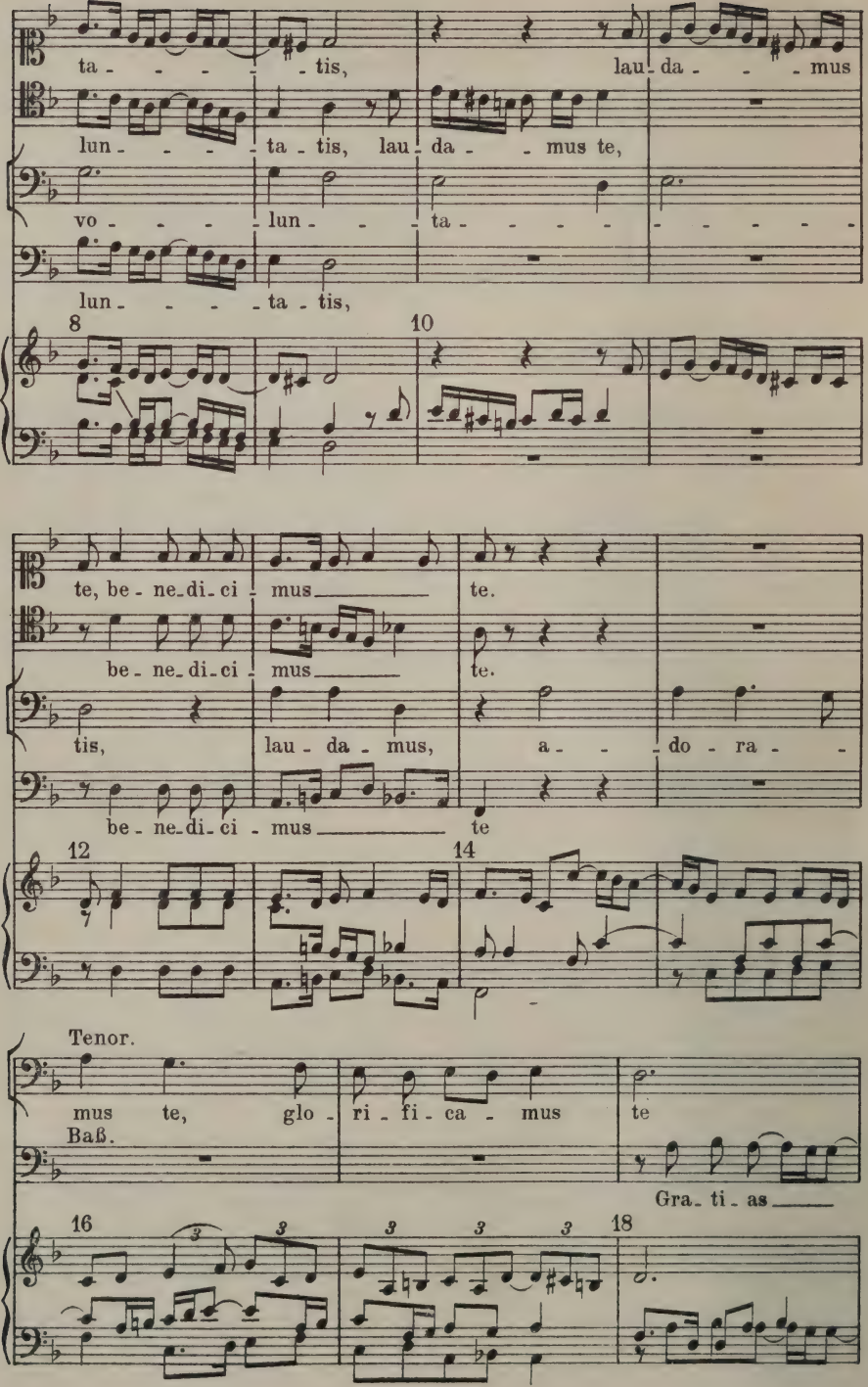


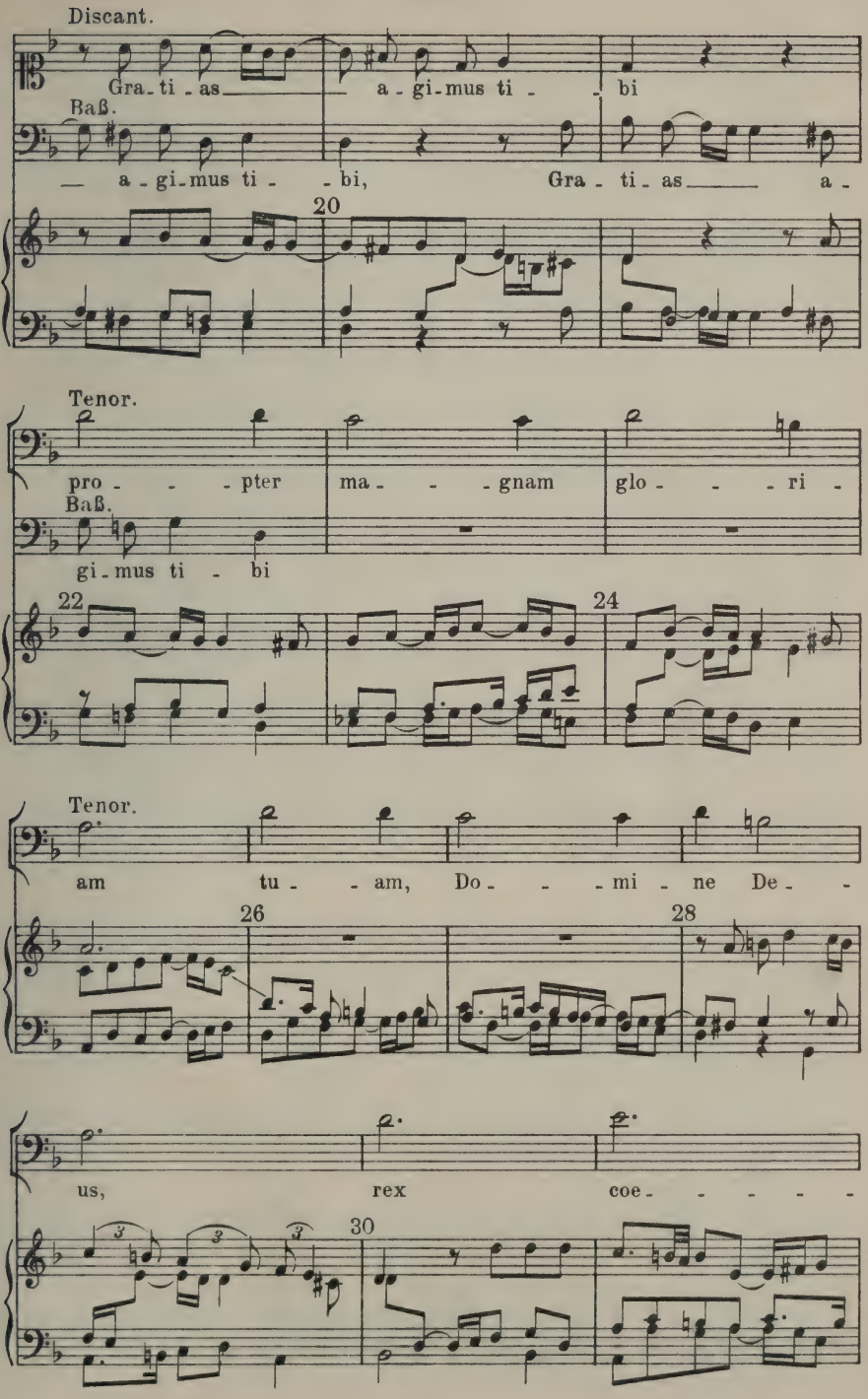

Ky - - - ri -
e e - lei - - - - - - - - - - -
son, Ky - ri - e e - - -
lei - son, Ky - - ri - e e - lei - - son.
Tenor.

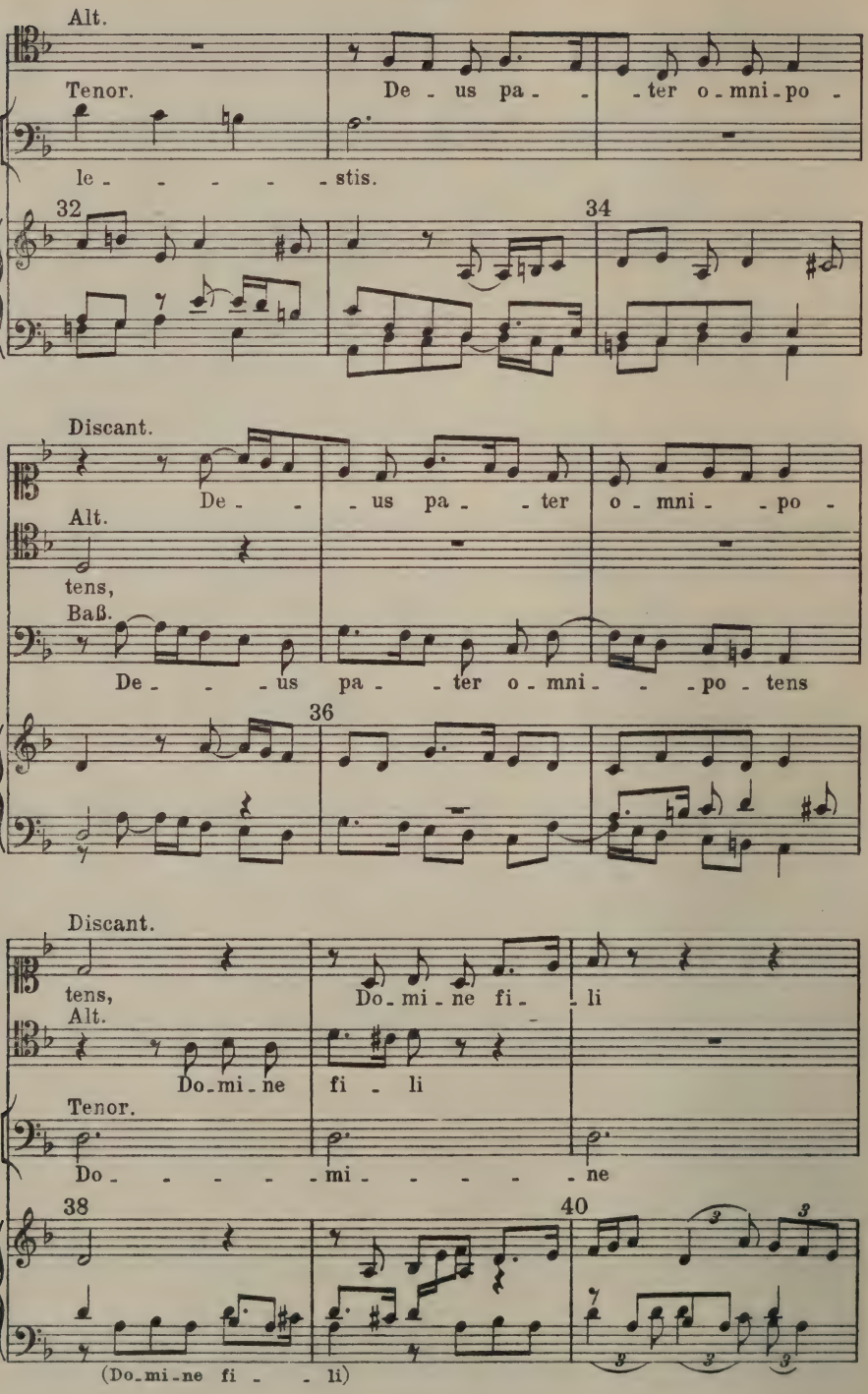

Chri - - - - - ste
e - - - - - le - i - - - - - - - - -
son, Chri - - - - - ste
e - - - - - lei - - - - - - - - - -
son, Chri - - - ste e - le - i - son.

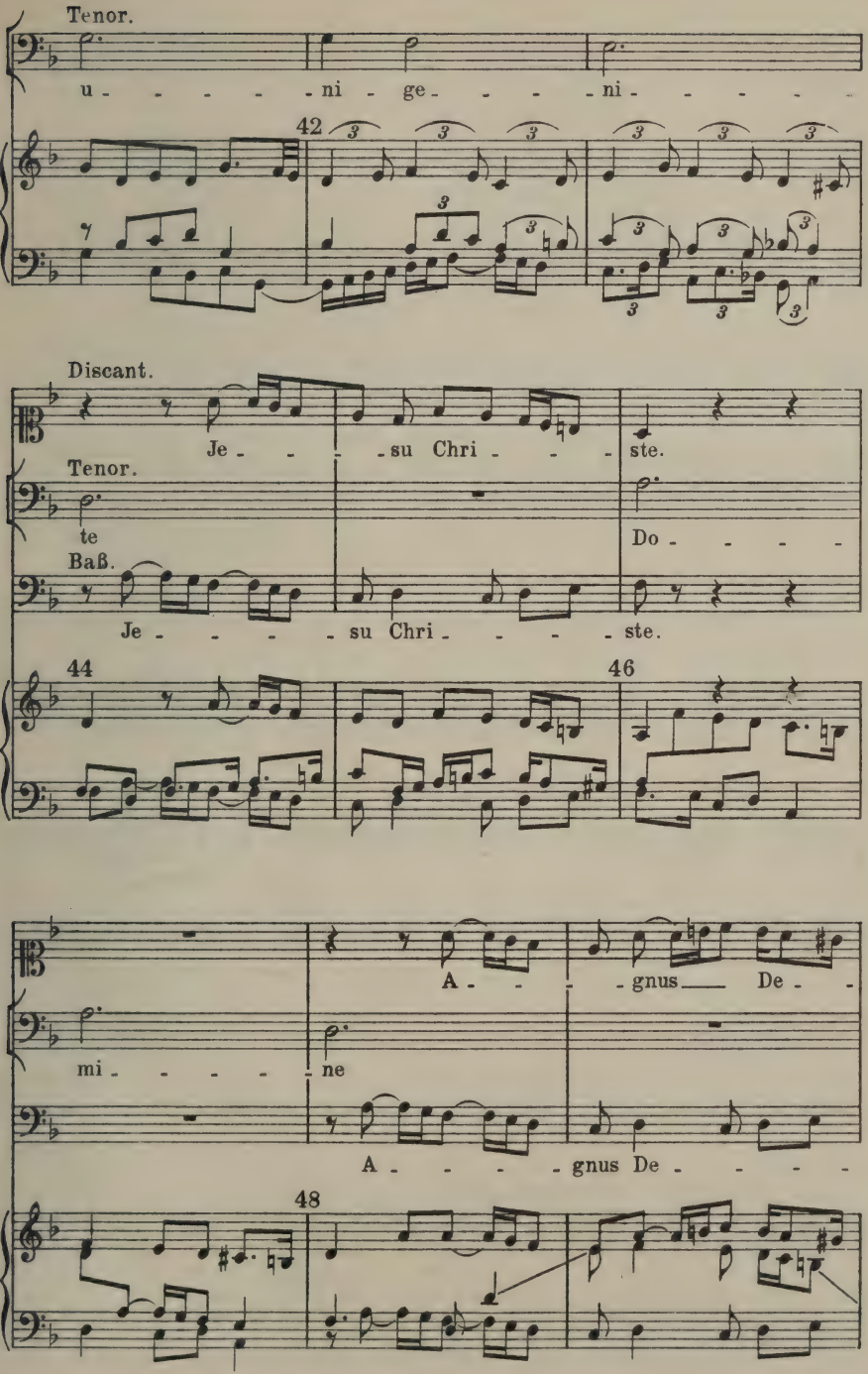
Nº 3. **Gloria** derselben Messe.

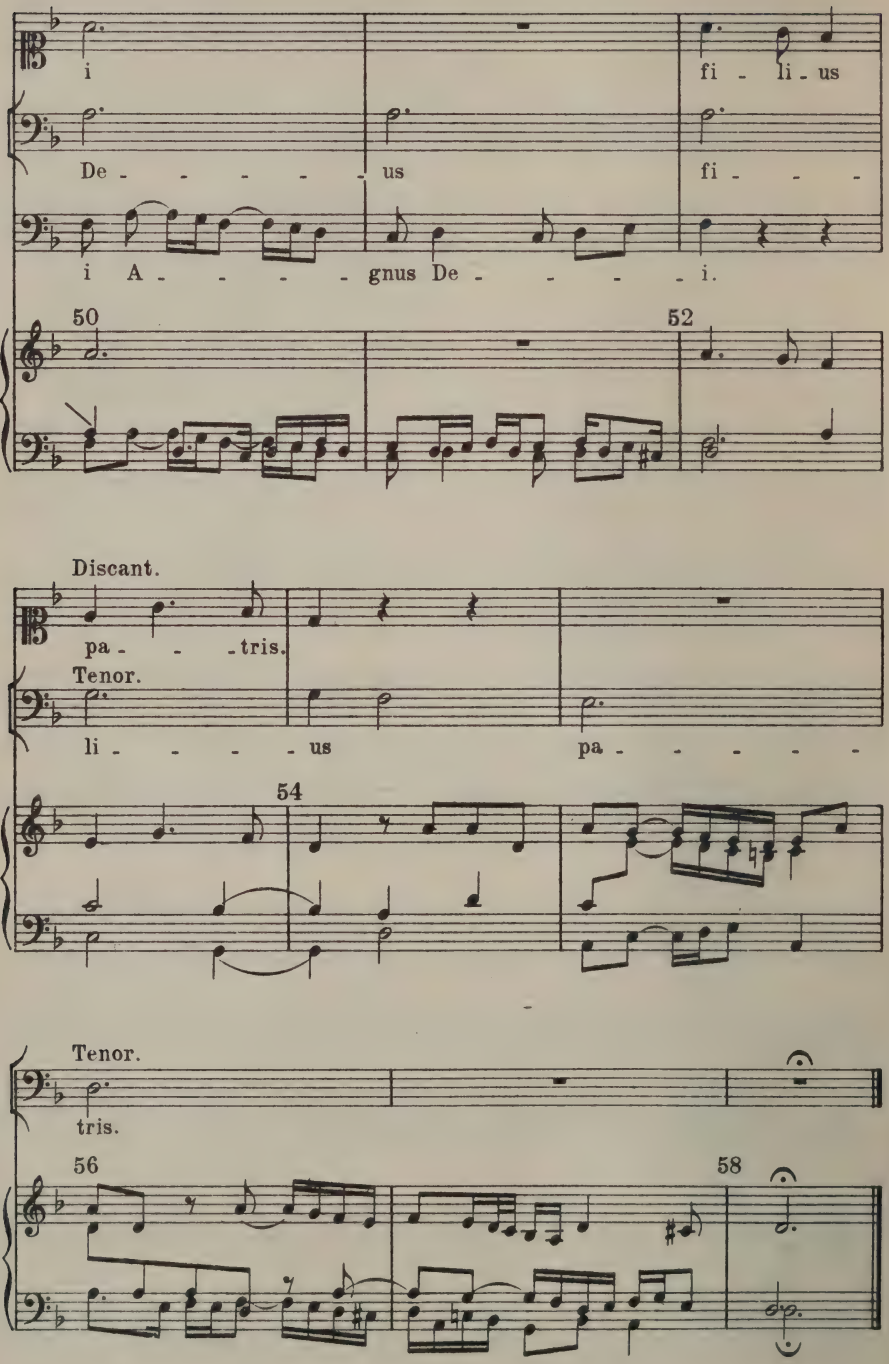



ta - - - - - tis, lau - da - - - mus
lun - - - - ta - tis, lau - da - - mus te,
vo - - - - lun - - - ta - - - - - - - - - -
lun - - - - ta - tis,
8
10
te, be - ne - di - ci - mus te.
be - ne - di - ci - mus te.
tis, lau - da - mus, a - - do - ra - -
be - ne - di - ci - mus te
12
14
Tenor.
mus te, glo - ri - fi - ca - mus te
Baß.
Gra - ti - as
16
18

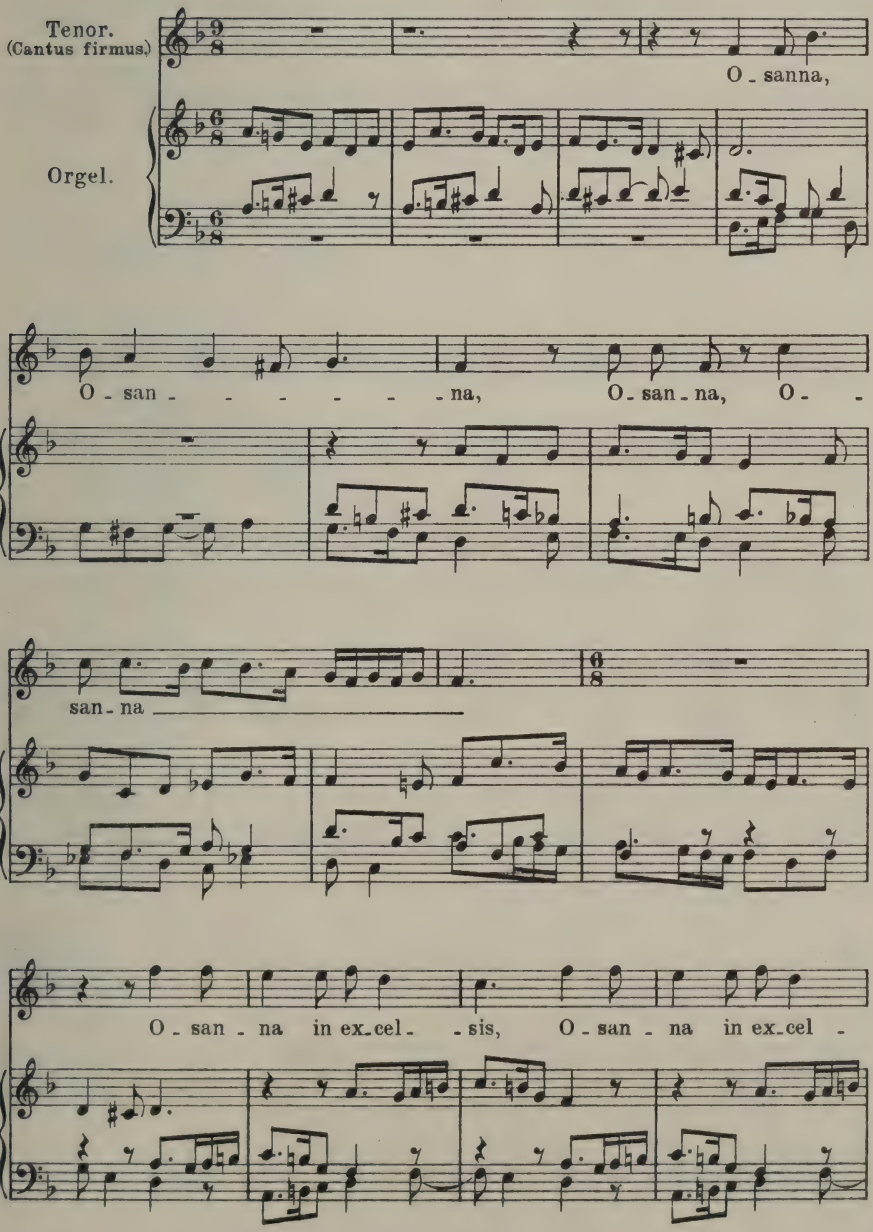

Discant.
Gra - ti - as
a - gi - mus ti - bi
Baß.
a - gi - mus ti - bi,
Gra - ti - as
a -
20
Tenor.
pro - pter
ma - gnam
glo - ri -
Baß.
gi - mus ti - bi
22
24
Tenor.
am
tu - am,
Do - mi - ne De -
26
28
us,
rex
coe -
30

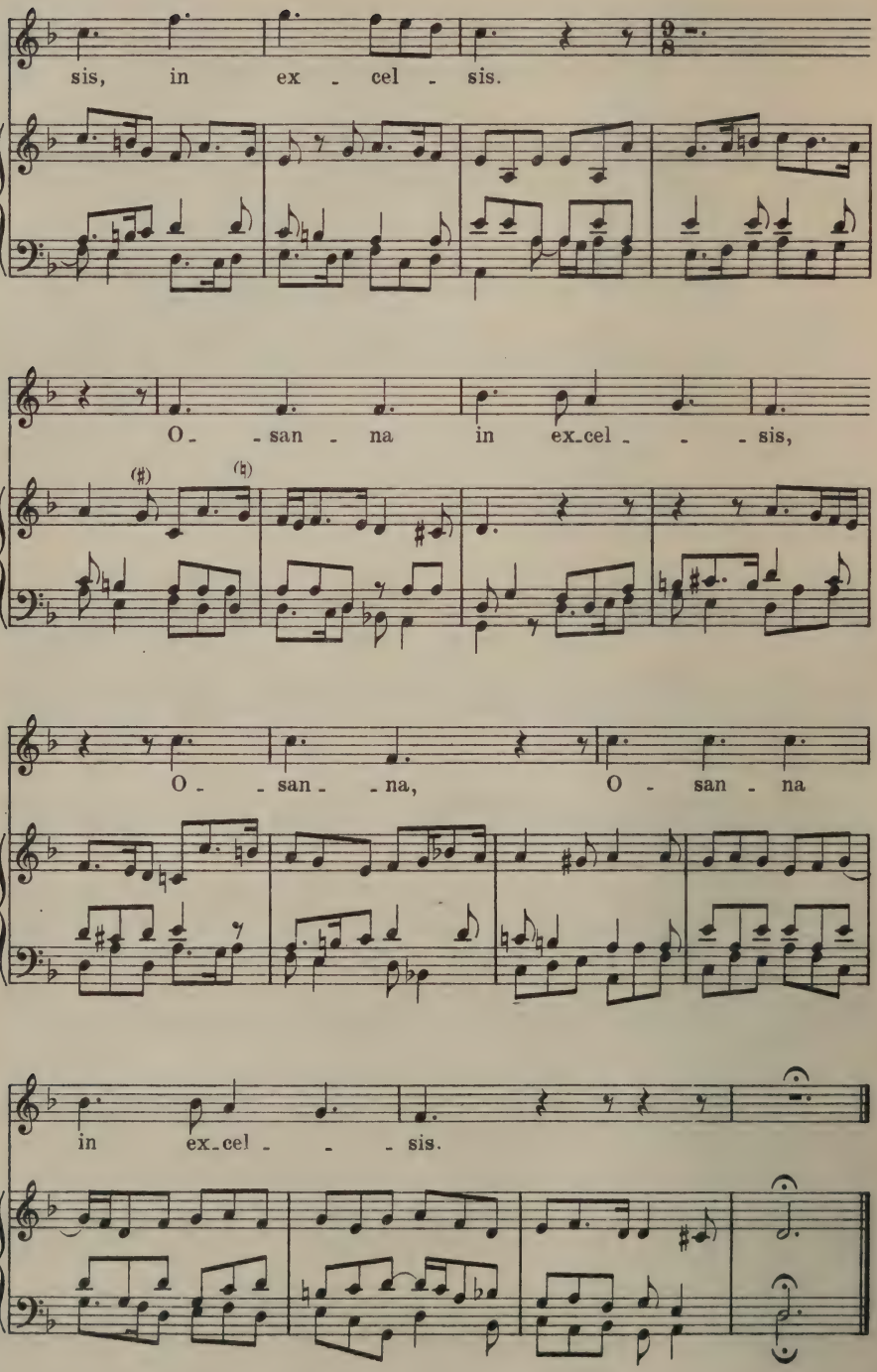

Alt.
Tenor.
De - us pa - - ter o - mni - po -
le - - - - - stis.
32
34
Discant.
De - - us pa - - ter o - mni - - po -
Alt.
tens,
Baß.
De - - - us pa - - ter o - mni - - - po - tens
36
Discant.
tens,
Do - mi - ne fi - - li
Alt.
Do - mi - ne fi - li
Tenor.
Do - - - - - mi - - - - - ne
38
40
(Do - mi - ne fi - - li)


Tenor.
u - - - - - ni - ge - - - - ni - - - - -
42
Discant.
Je - - - - su Chri - - - - ste.
Tenor.
te
Do - - - - -
Baß.
Je - - - - - su Chri - - - - - ste.
44
46
mi - - - - - ne
A - - - - gnus De -
A - - - - gnus De - - - - -
48

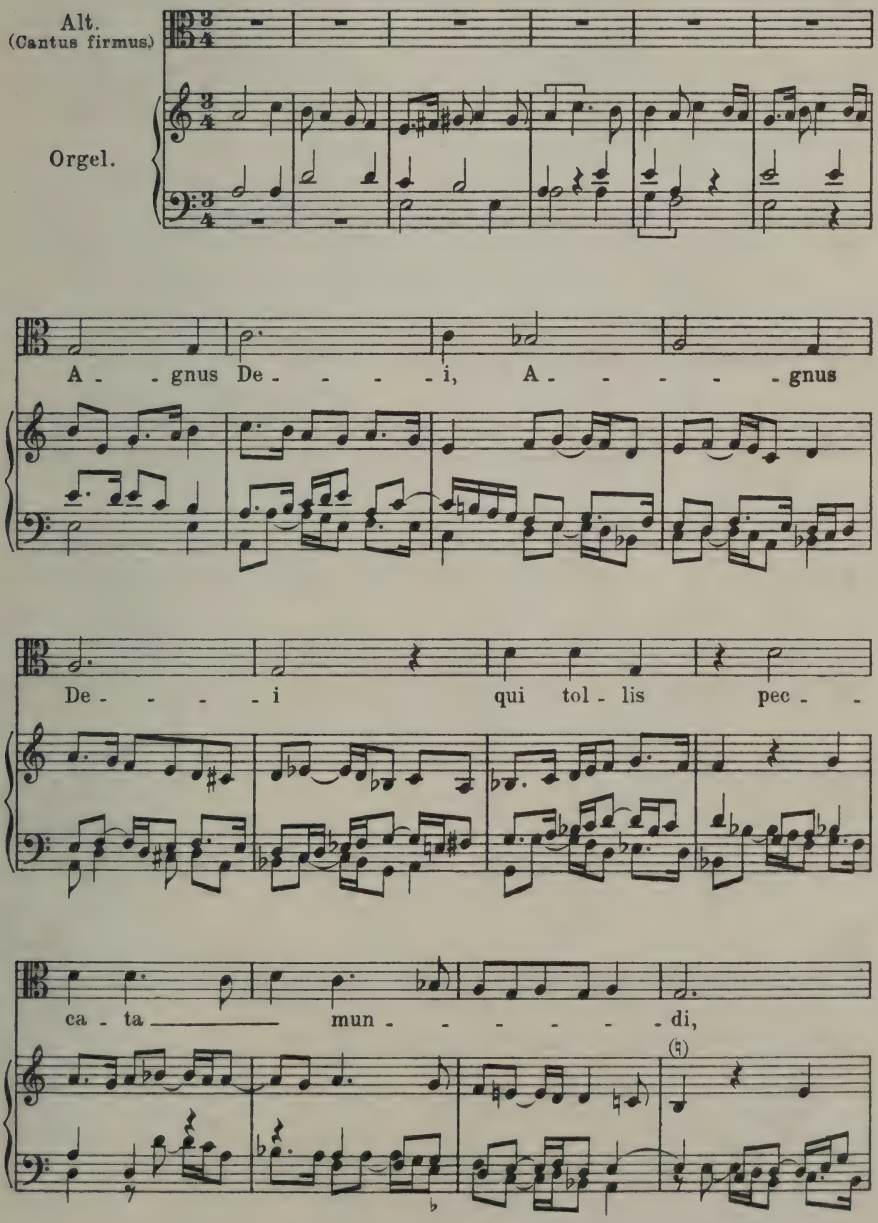

i
fi - li - us
De - - - - - - us
fi - - -
i A - - - - - gnus De - - - - - i.
50
52
Discant.
pa - - - tris.
Tenor.
li - - - - - us
pa - - - - - -
54
Tenor.
tris.
56
58

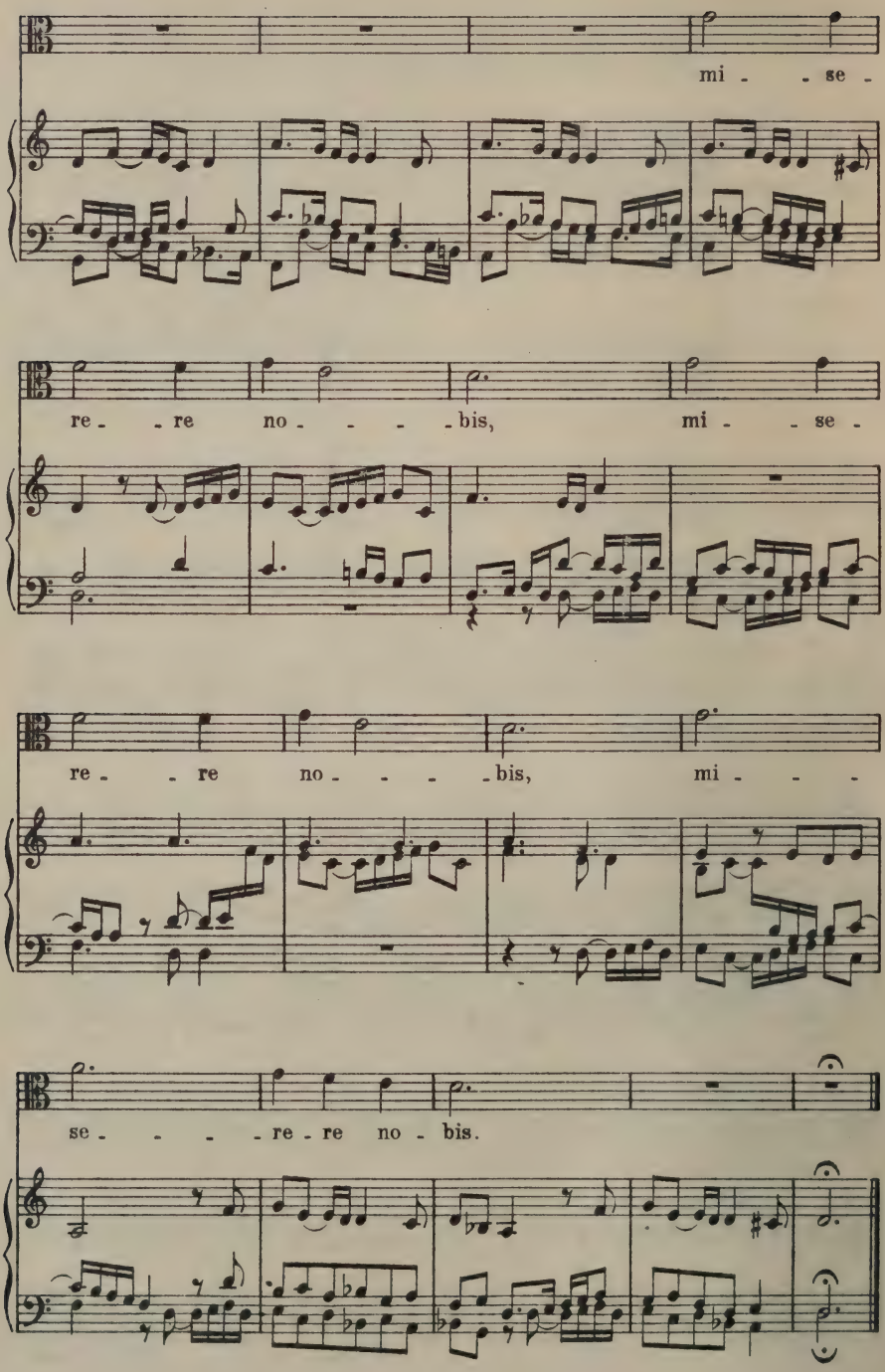
Nº 4. Osanna aus derselben Messe.




sis, in ex - cel - sis.
O - san - na in ex-cel - - - sis,
O - san - - na, O - san - na
in ex-cel - - - sis.

N° 5. Agnus dei I aus derselben Messe.

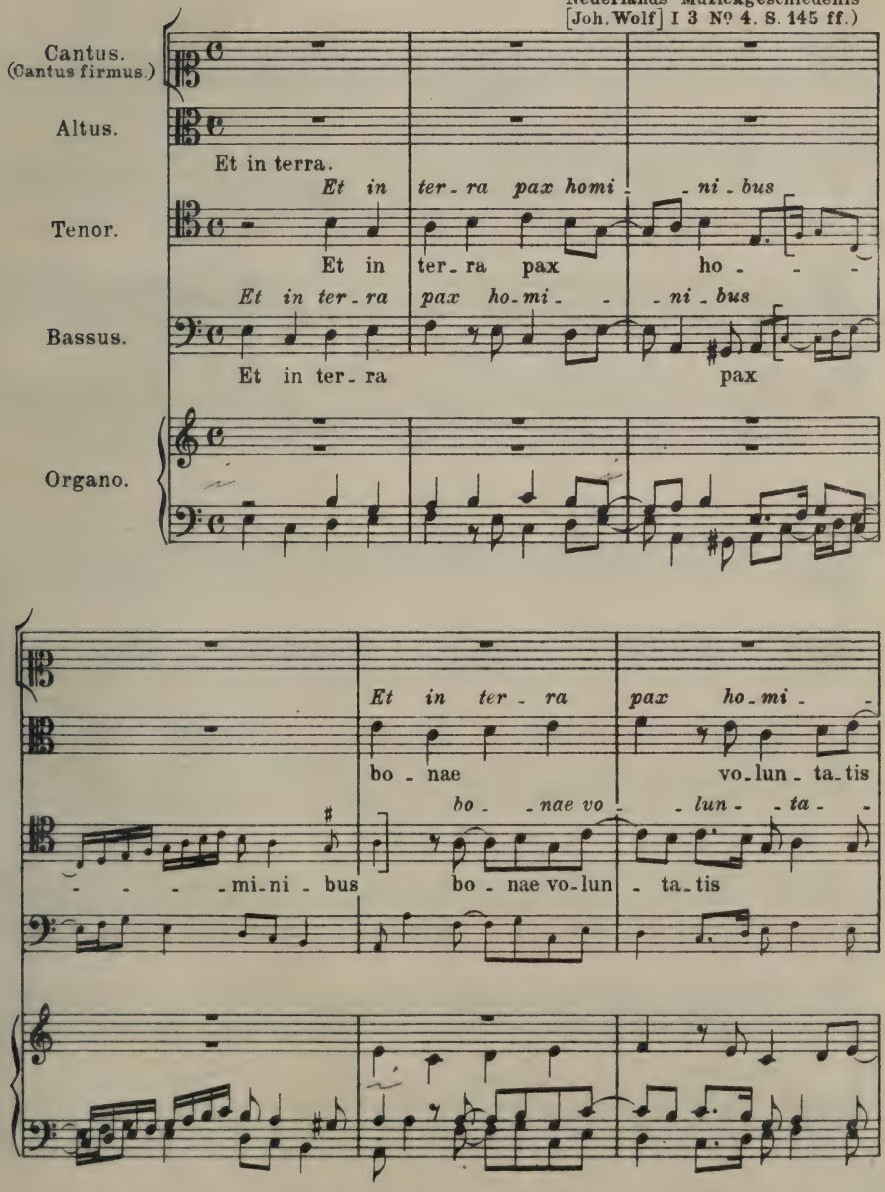



mi - - se -
re - - re no - - - - bis, mi - - se -
re - - re no - - - - bis, mi - - -
se - - - - re - re no - bis.

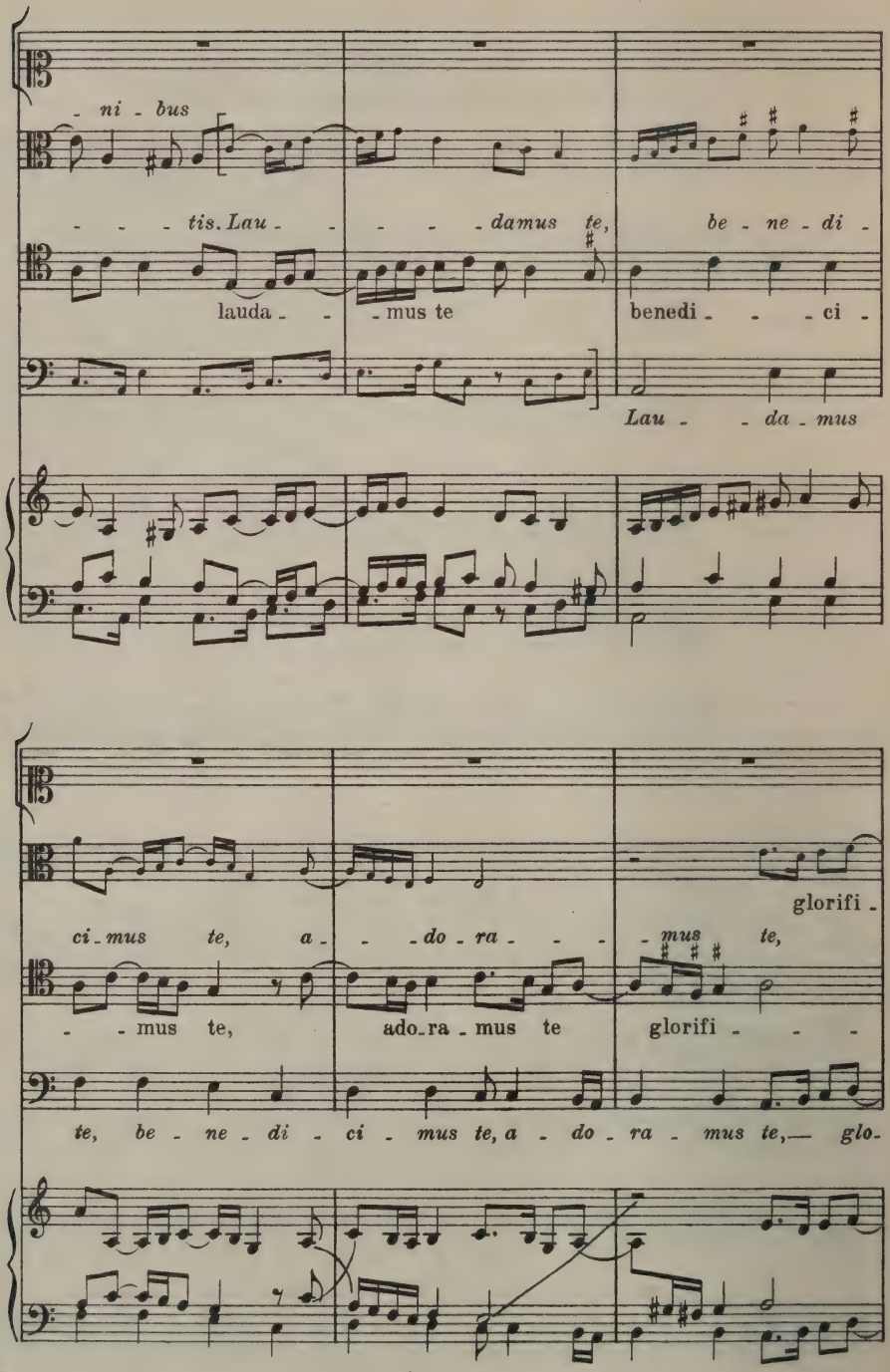
№ 6. J. Hobrecht.

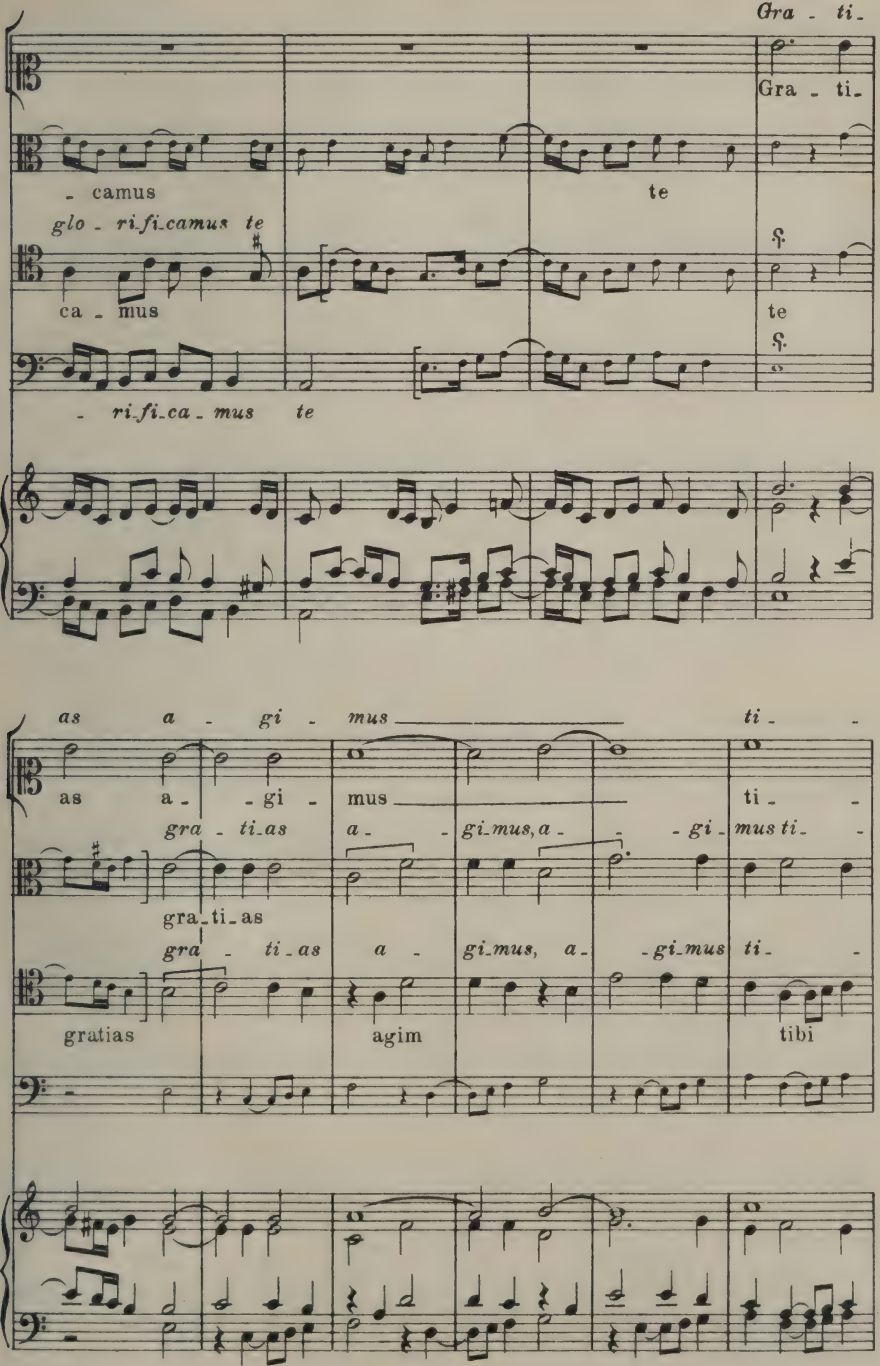
Gloria aus der Messe **Malheur me bat.***)

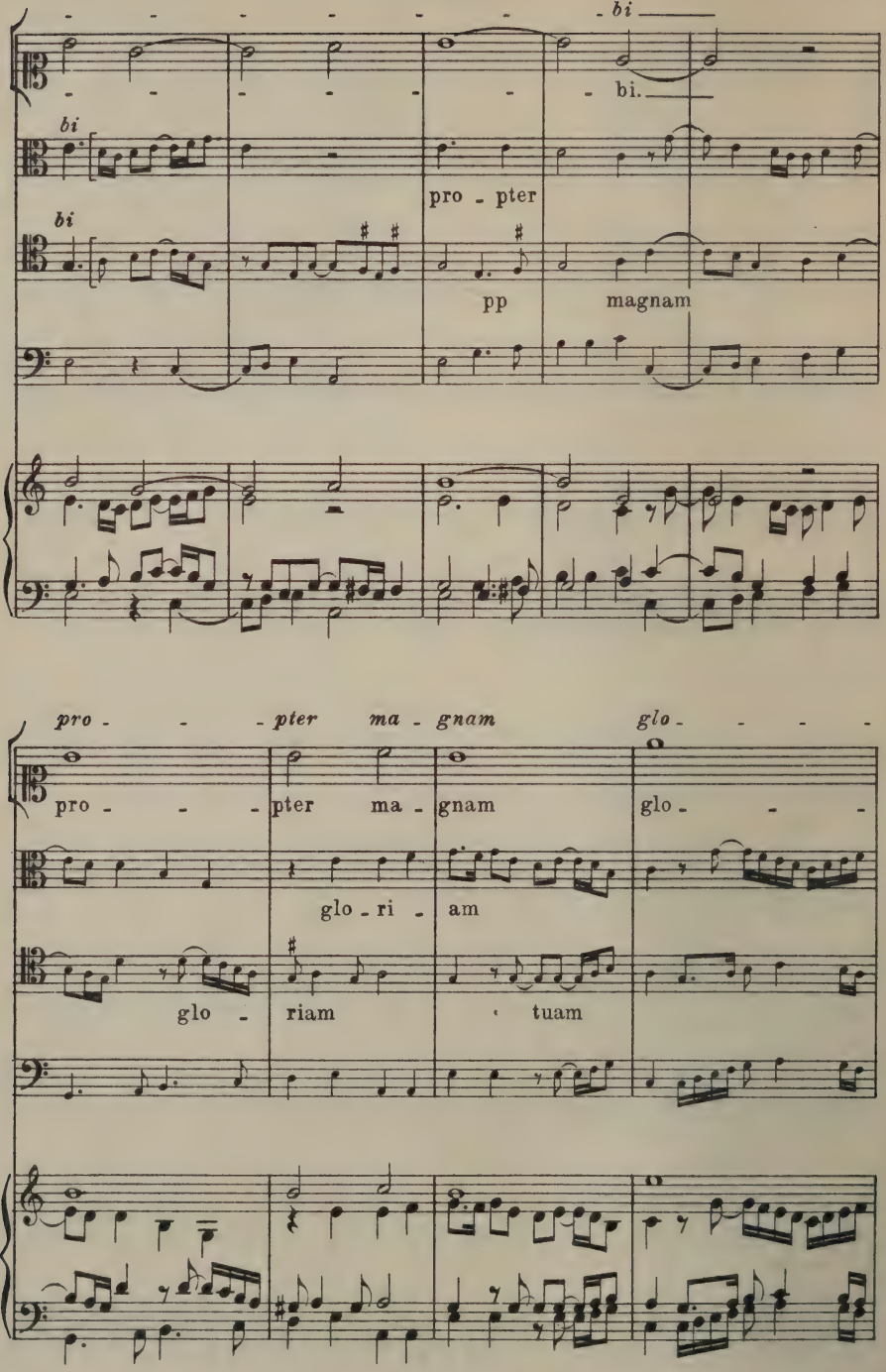
(Aus: Misse obreht 1503 [Petrucci]; vgl. Ausgabe der Werke Jak. Hobrechts durch die Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis [Joh. Wolf] I 3 № 4. S. 145 ff.)

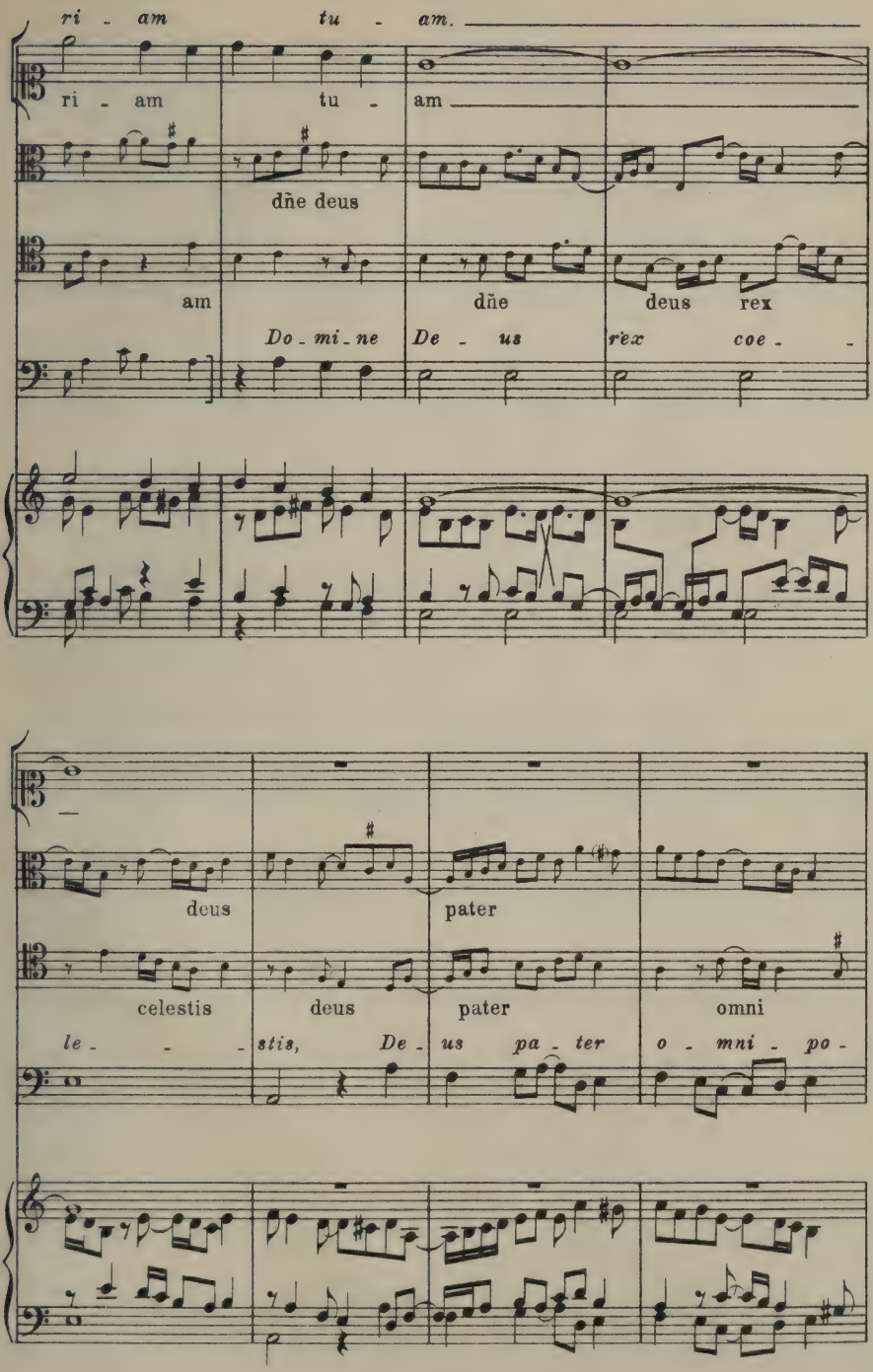


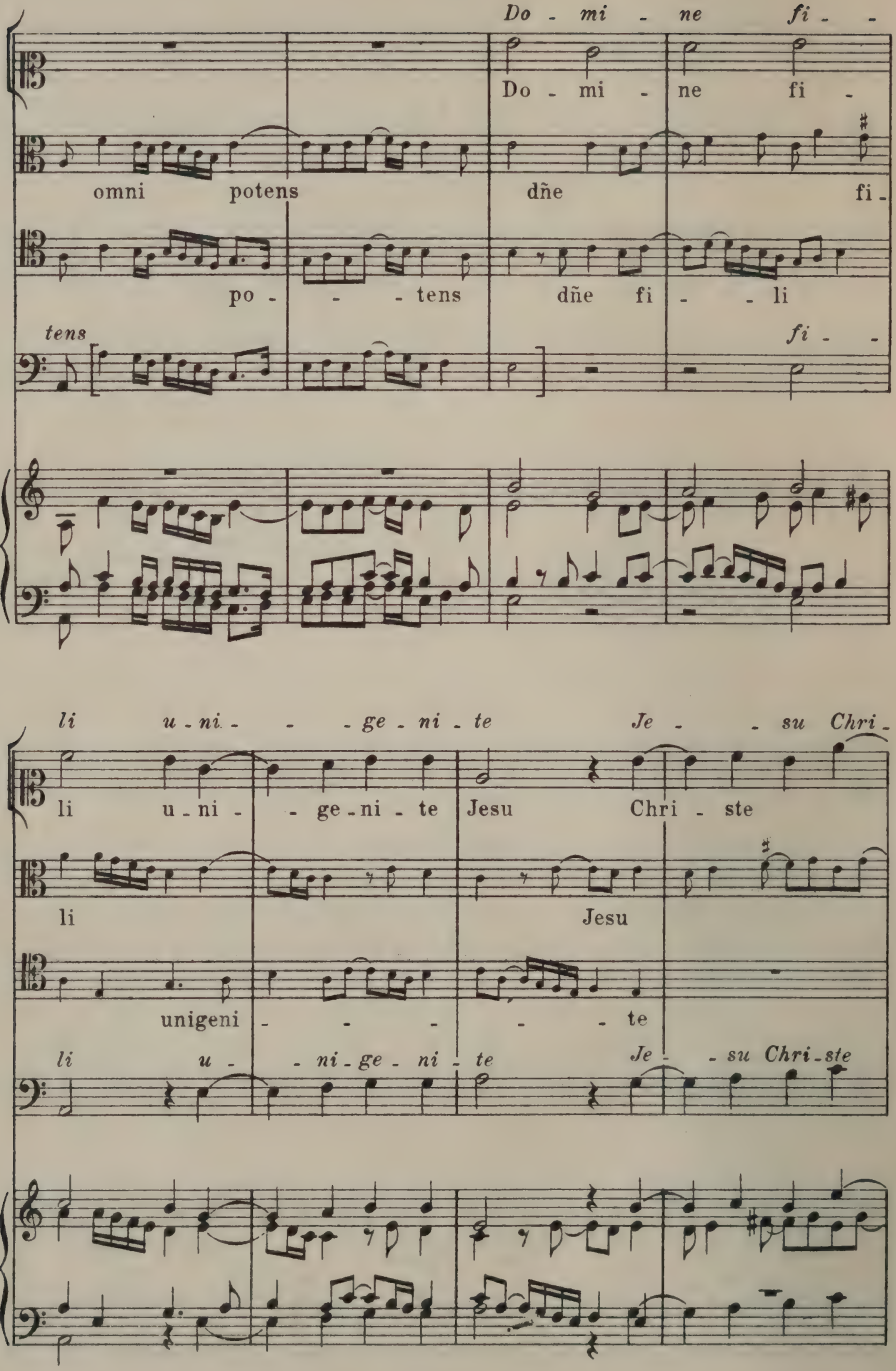
*) S. hierzu die erklärende Bemerkung auf S. 26.

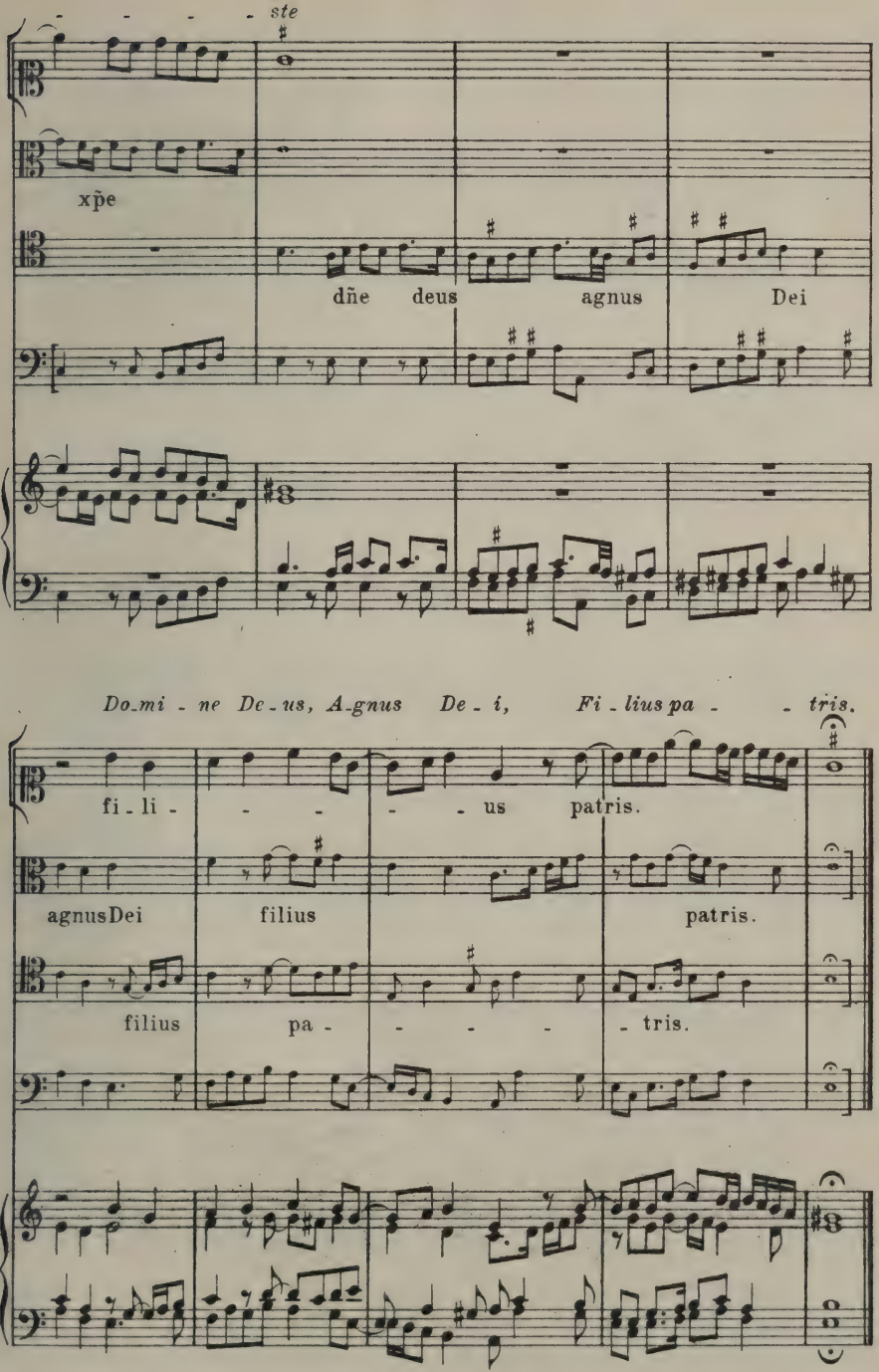

- ni - bus
- - - tis. Lau - - - - damus te, be - ne - di -
lauda - - - mus te benedi - - - ci -
Lau - - da - mus
ci - mus te, a - - - do - ra - - - - mus te,
glorifi -
- - mus te, ado - ra - mus te glorifi - - -
te, be - ne - di - ci - mus te, a - do - ra - mus te, — glo-


Gra - ti-
Gra - ti-
- camus
te
glo - ri-fi-camus te
ca - mus
te
- ri-fi-ca - mus te
as a - gi - mus
ti - -
as a - gi - mus
ti - -
gra - ti-as
a - gi-mus, a - gi-mus ti - -
gra-ti-as
gra - ti-as
a - gi-mus, a - gi-mus ti - -
gratias
agim
tibi


bi
bi.
bi
pro - pter
bi
pp
magnam
pro - - - pter ma - gnam glo - - - -
pro - - - pter ma - gnam glo - - -
glo - ri - am
glo - riam
tuam


ri - am tu - am.
ri - am tu - am
dñe deus
am dñe deus rex
Do - mi - ne De - us rex coe - -
deus pater
celestis deus pater omni
le - - - stis, De - us pa - ter o - mni - po -

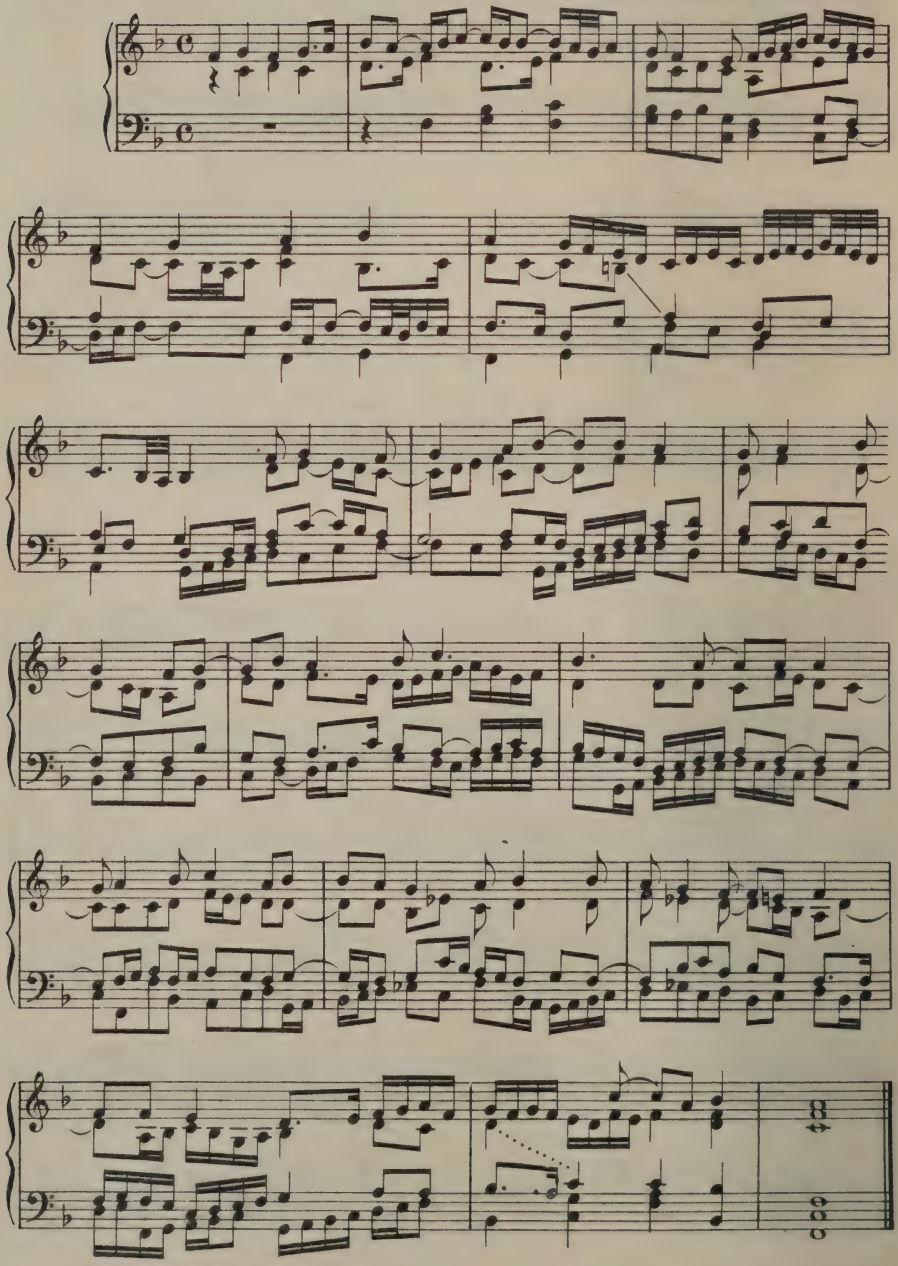

Do - mi - ne fi - -
Do - mi - ne fi -
omni potens dñe fi -
po - - - tens dñe fi - - li
tens
fi - -
li u - ni - - - ge - ni - te Je - - su Chri -
li u - ni - - ge - ni - te Jesu Chri - ste
li Jesu
unigeni - - - - - te
li u - - ni - ge - ni - te Je - - su Chri - ste


ste
xp̃e
dn̄e deus agnus Dei
Do-mi-ne De-us, A-gnus De-i, Fi-lius pa- tris.
fi-li- us patris.
agnus Dei filius patris.
filius pa- tris.

Nº 7. Gerolamo Cavazzoni.

„Hymnus ad cenam agni providi“ für Orgel.

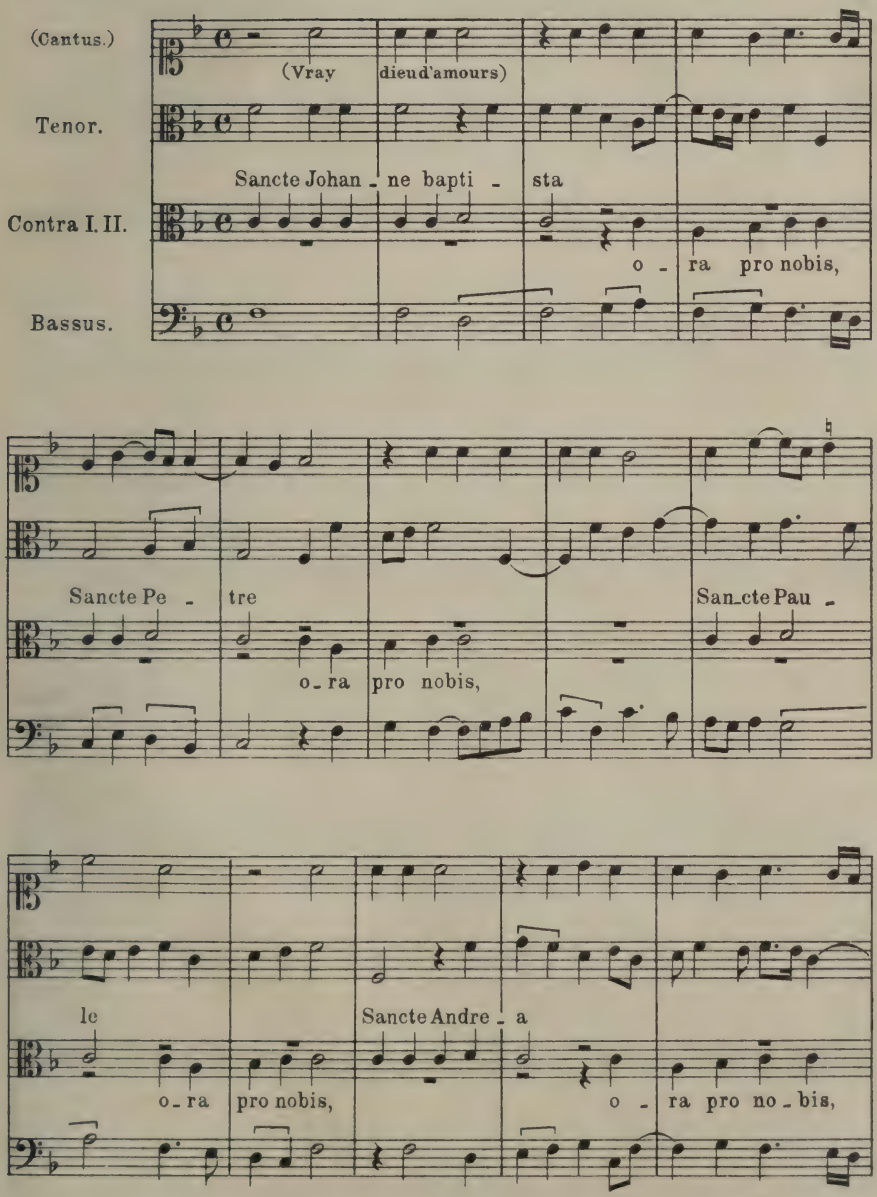
(Aus: Intavolatura, cioe Recercari, Canzoni, Himni, Magnificat. Venedig 1542; vgl. L'Arte musicale in Italia, III, S. 29.)



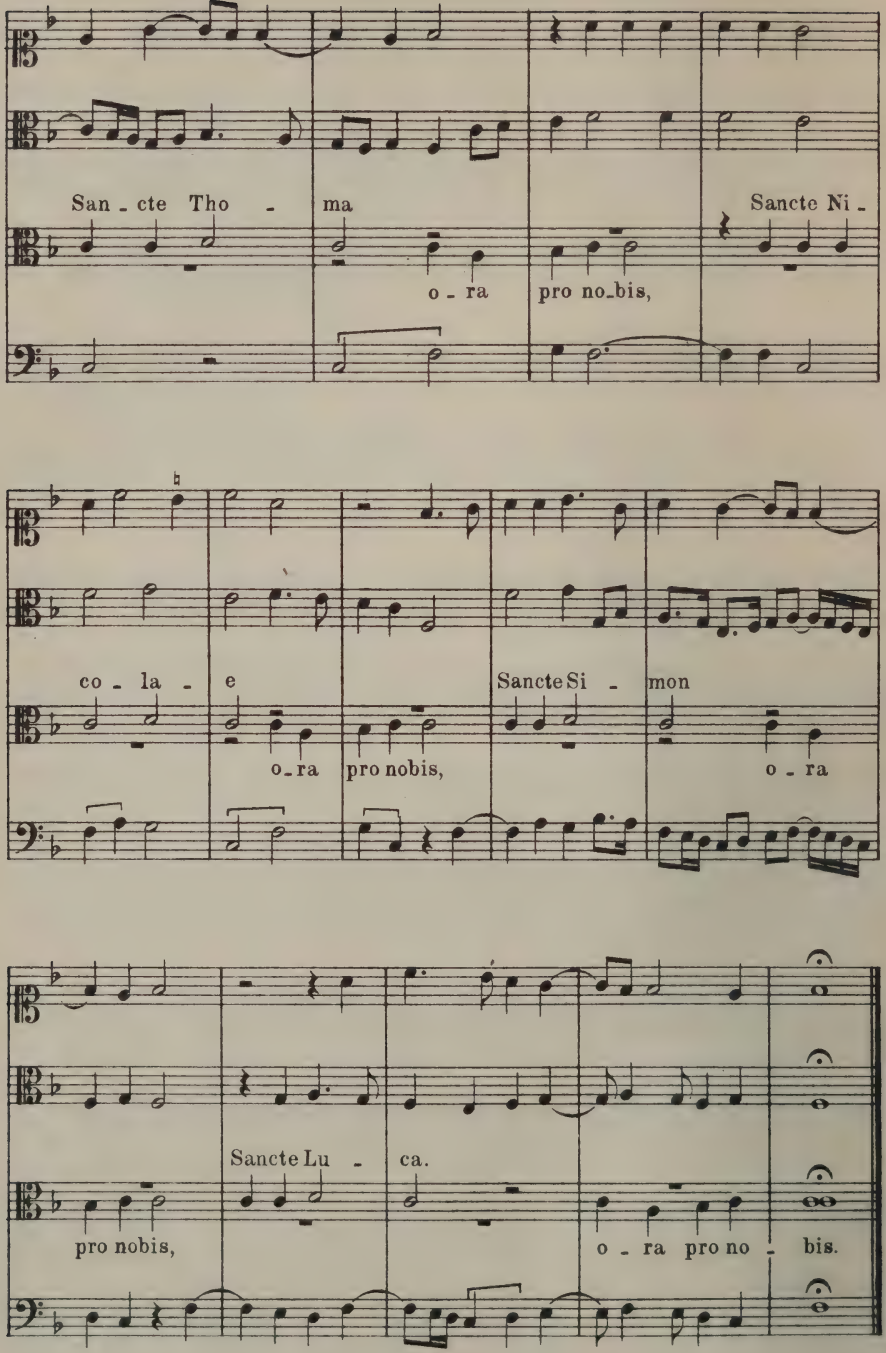
№ 8. Japart.

Vray dieu d'amours.*)

(Petrucci, Canti C cento cinquanta, 1503, Fol. 96.)



*) Vgl. hierzu das Faksimile auf S. 90. In der Oberstimme die Chansonmelodie.

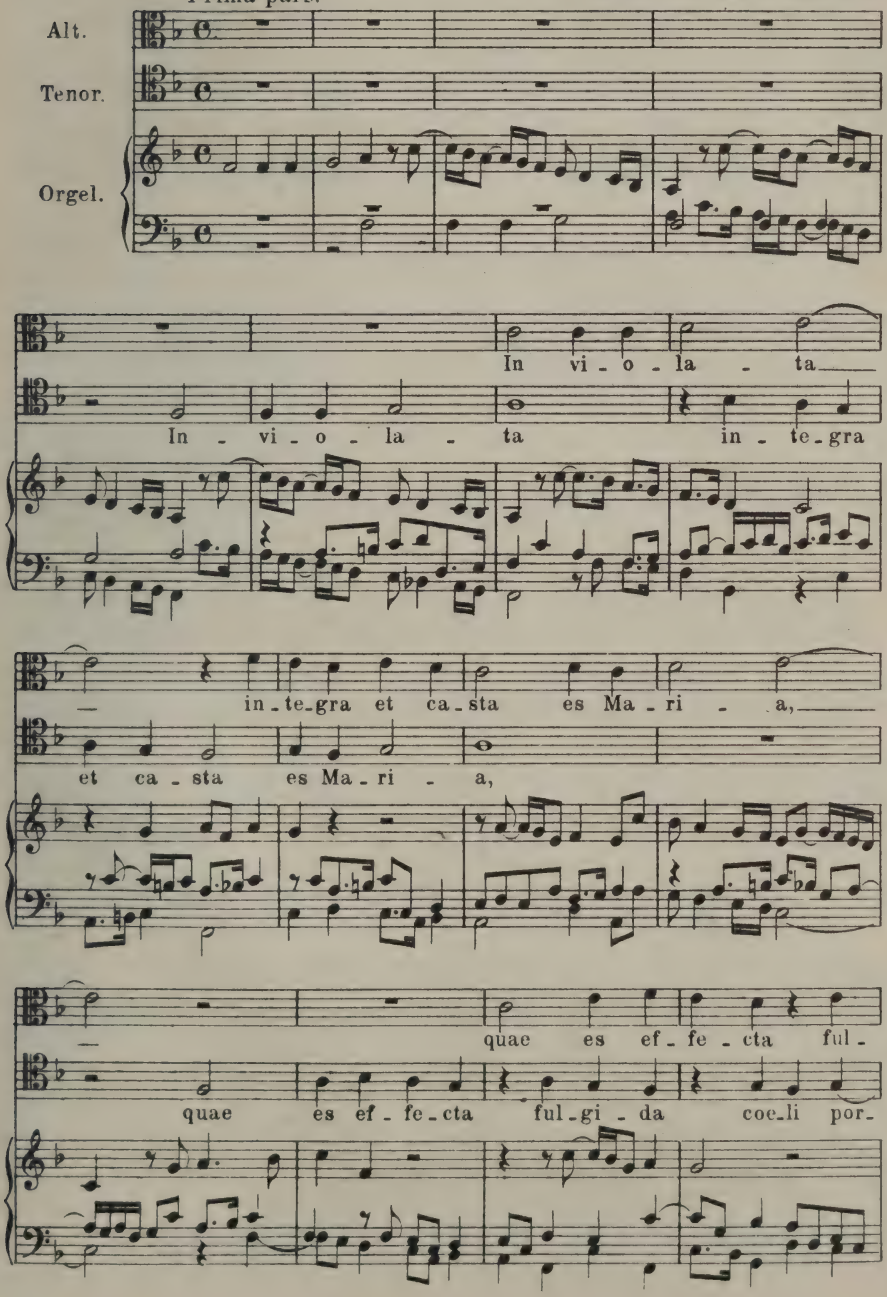

San - cte Tho - ma
Sancte Ni -
o - ra pro no_bis,
co - la - e
Sancte Si - mon
o_ra pro nobis,
o - ra
Sancte Lu - ca.
pro nobis,
o - ra pro no - bis.

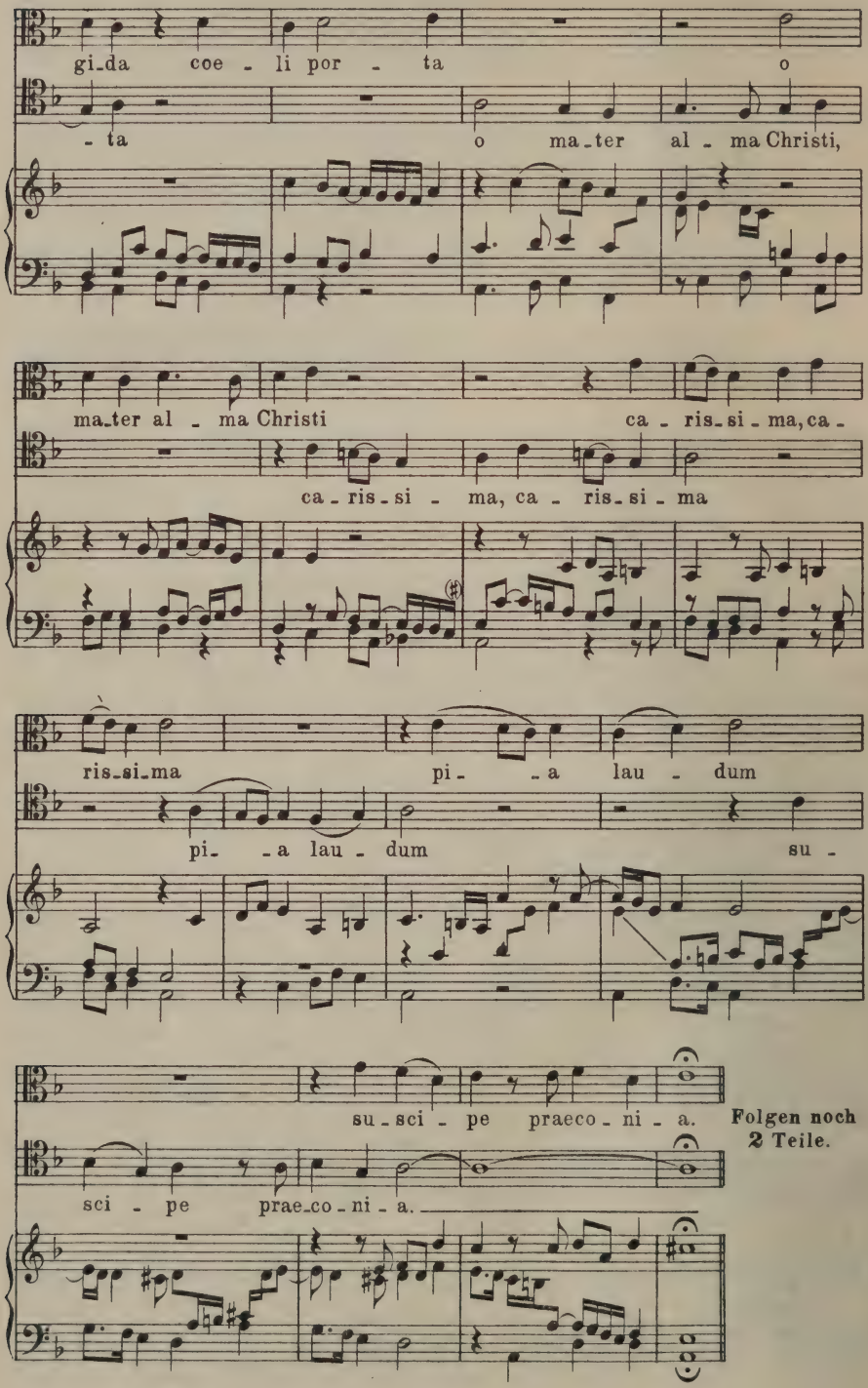
№ 9. Josquin de Près.

„Inviolata integra".

Begleitete kanonische Motette für zwei Stimmen.

(Vgl. Publ. der Gesellschaft für Musikforschung Bd. VI, S. 46 ff.)



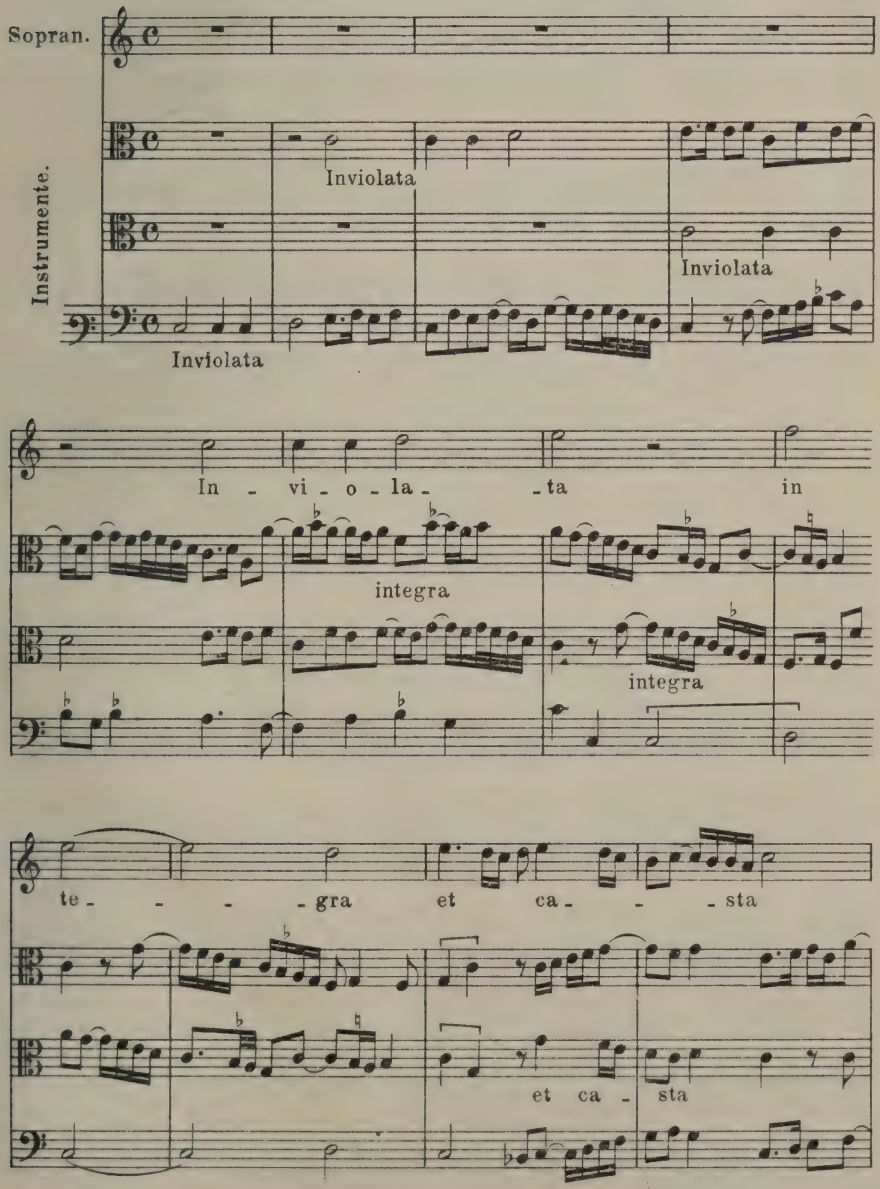


Folgen noch 2 Teile.

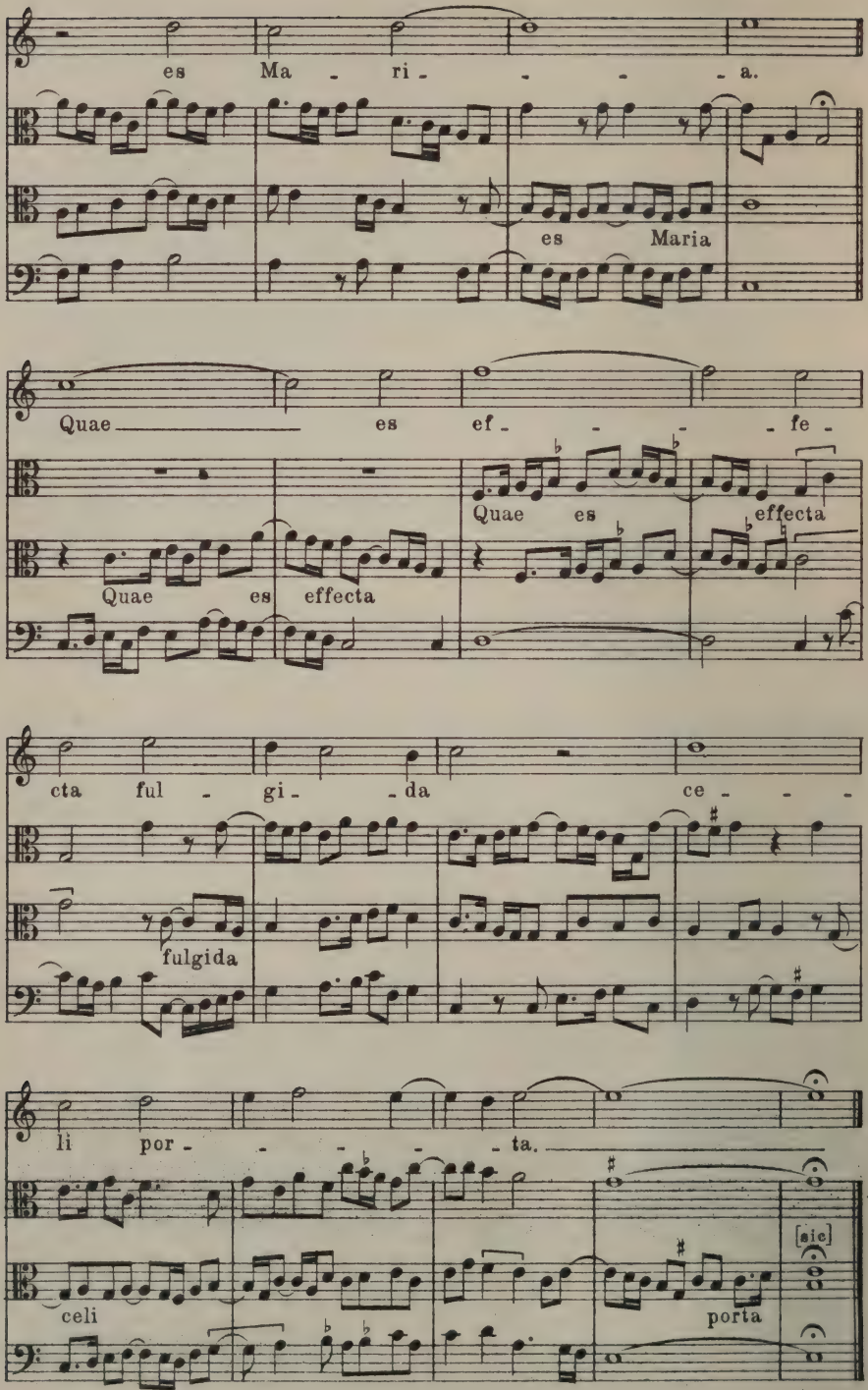
Nº 10. Josquin (?)

Begleitete Solomotette „Inviolata integra“ (I. Teil).*)

(Petrucci. Motetti L, 1504.)



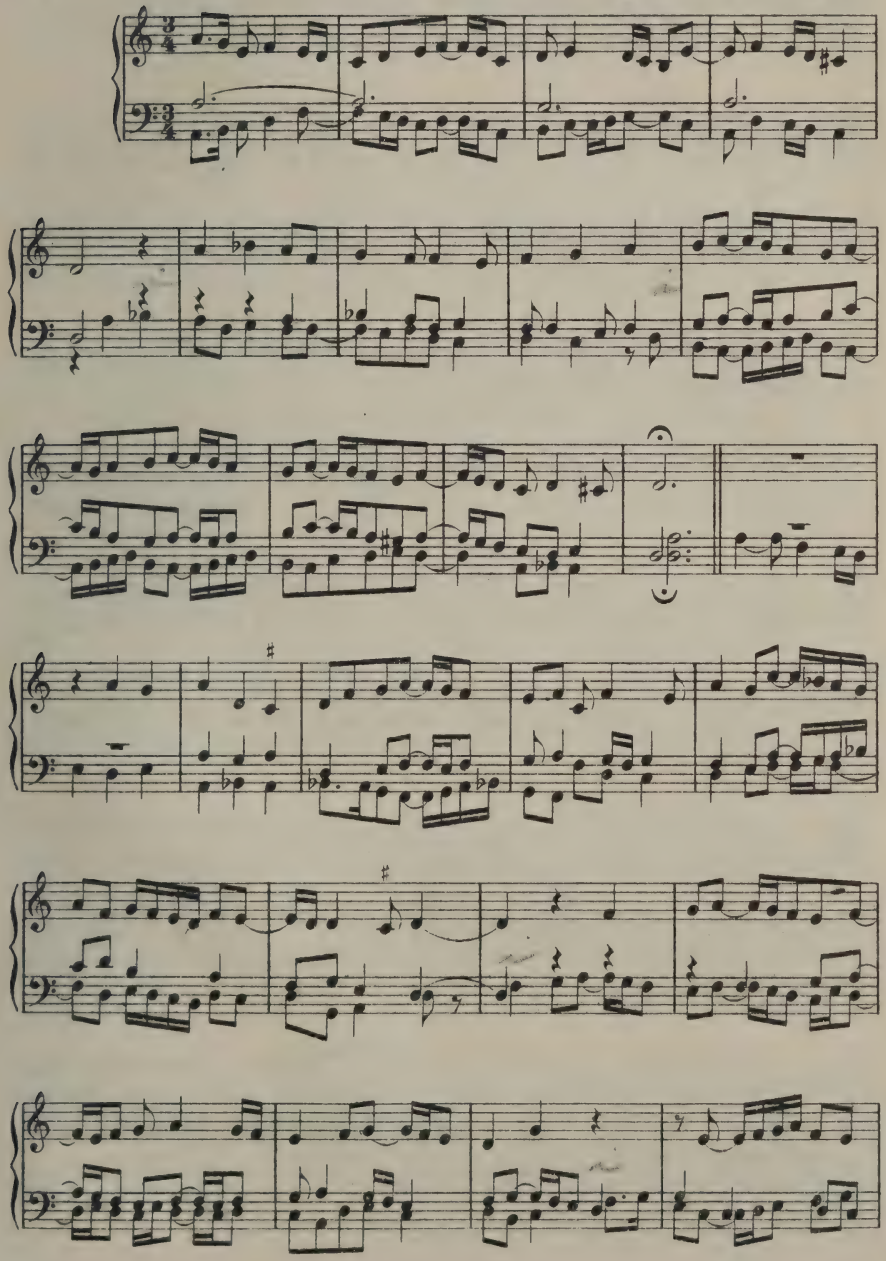
*) Der Text ist in allen vier Stimmen *originalgetreu* untergelegt.

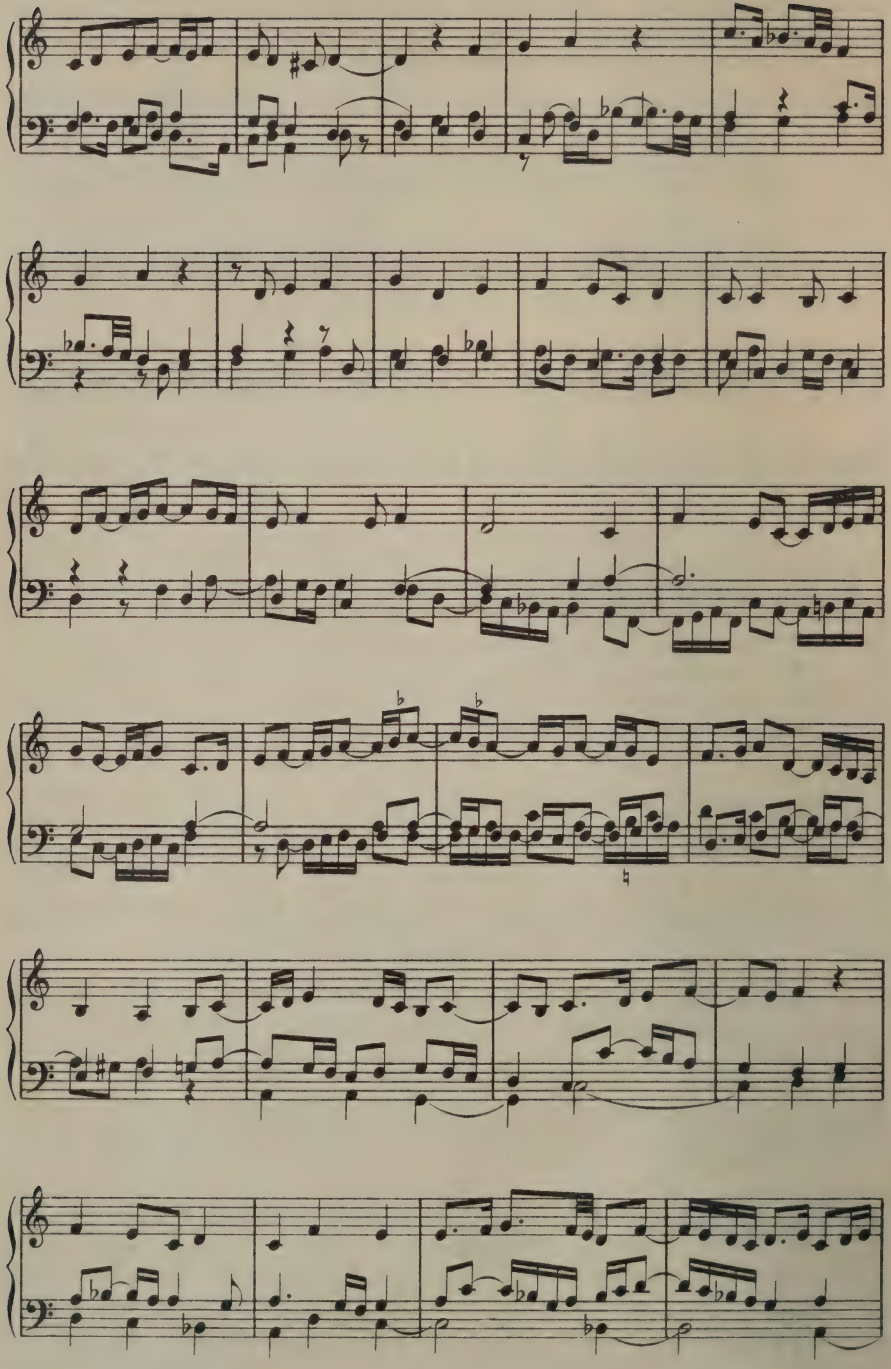

es Ma - ri - - - - a.
es Maria
Quae es ef - - - - fe -
Quae es effecta
Quae es effecta
cta ful - gi - - da ce - - -
fulgida
li por - - - - - ta.
[sic]
celi
porta

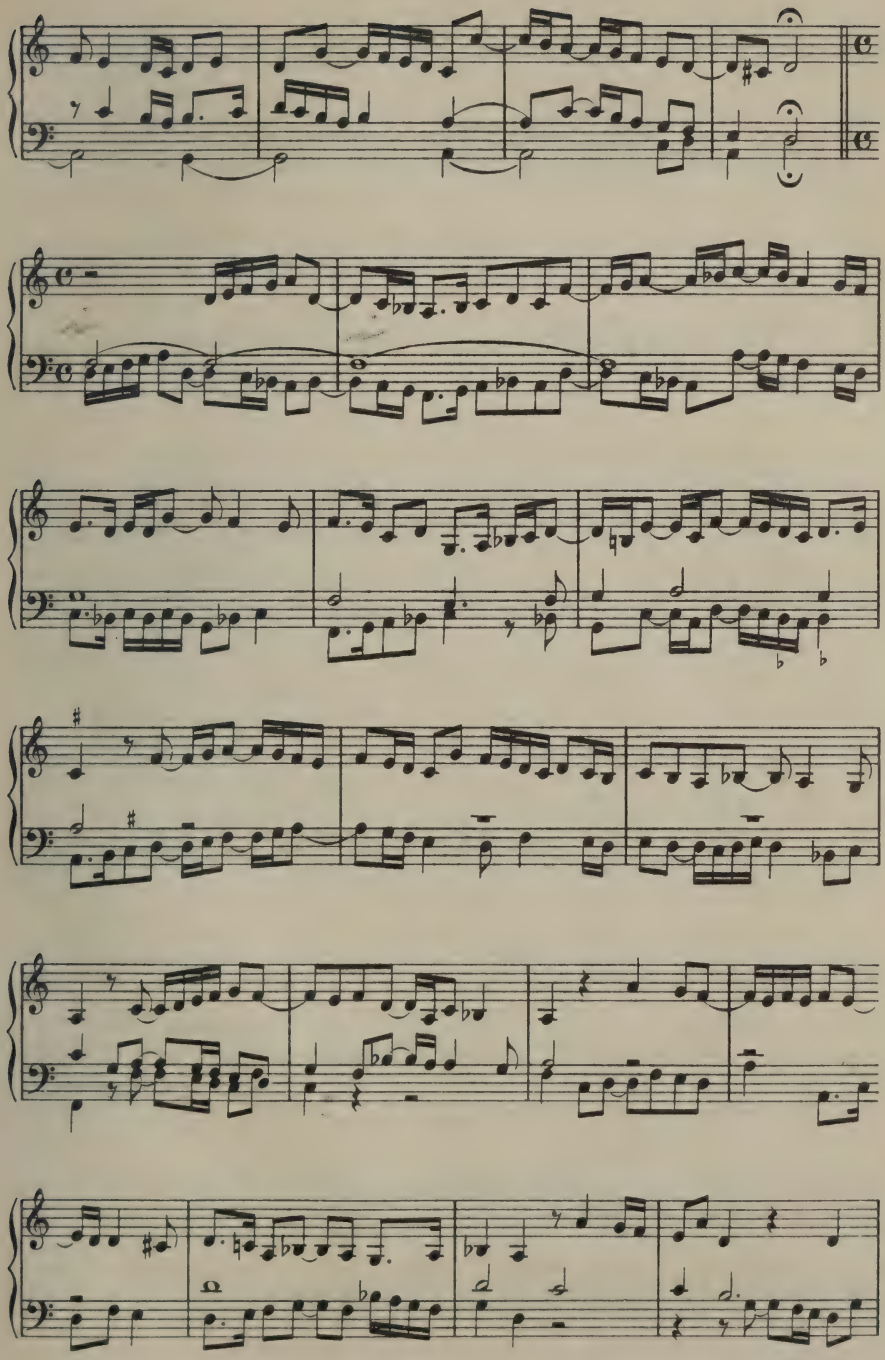
Nº 11. J. Hobrecht.

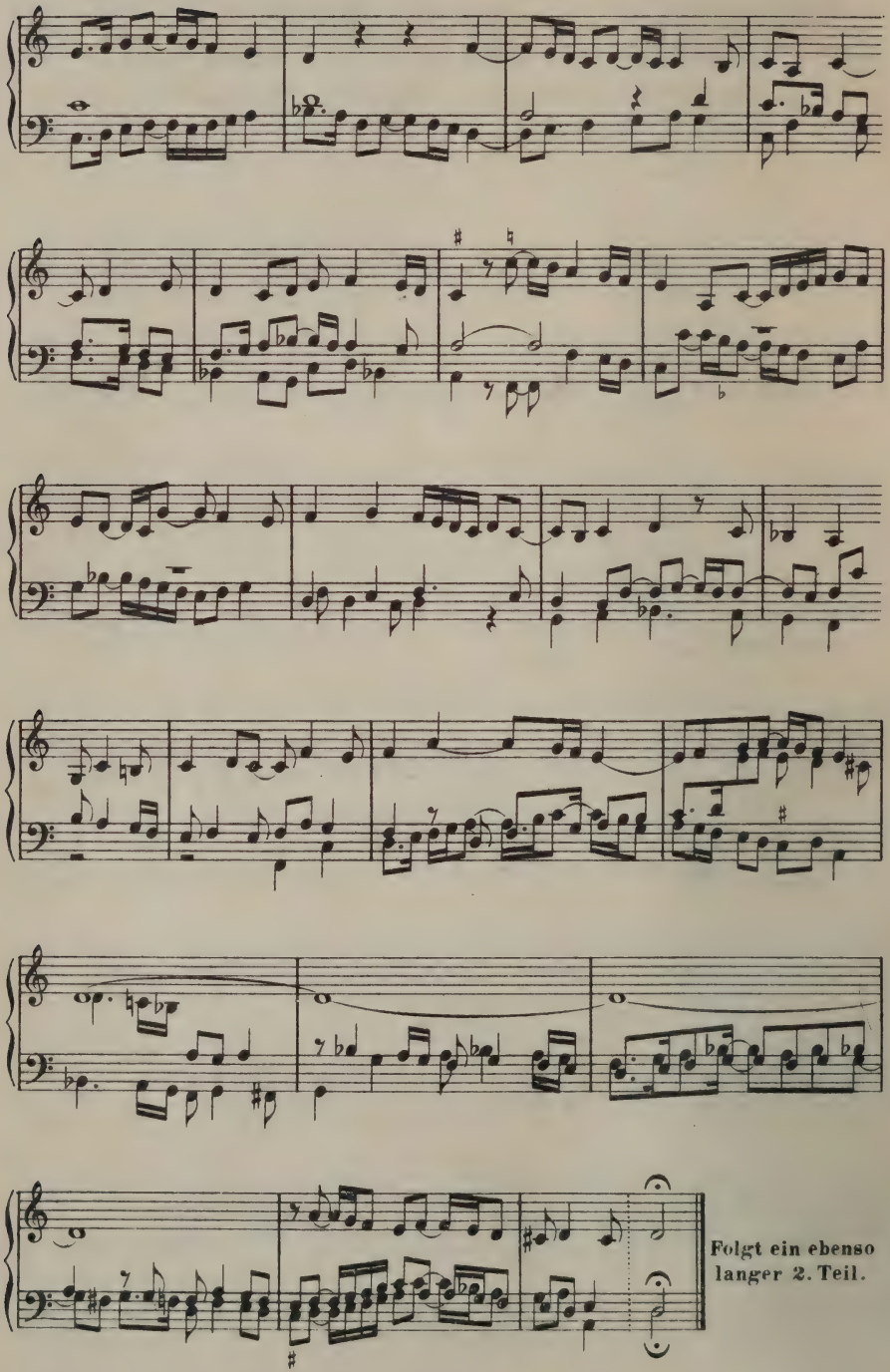
Orgelfantasie über „Salve regina."

(vgl. Ambros-Kade, Musikgeschichte Bd. V, S. 46 ff.)









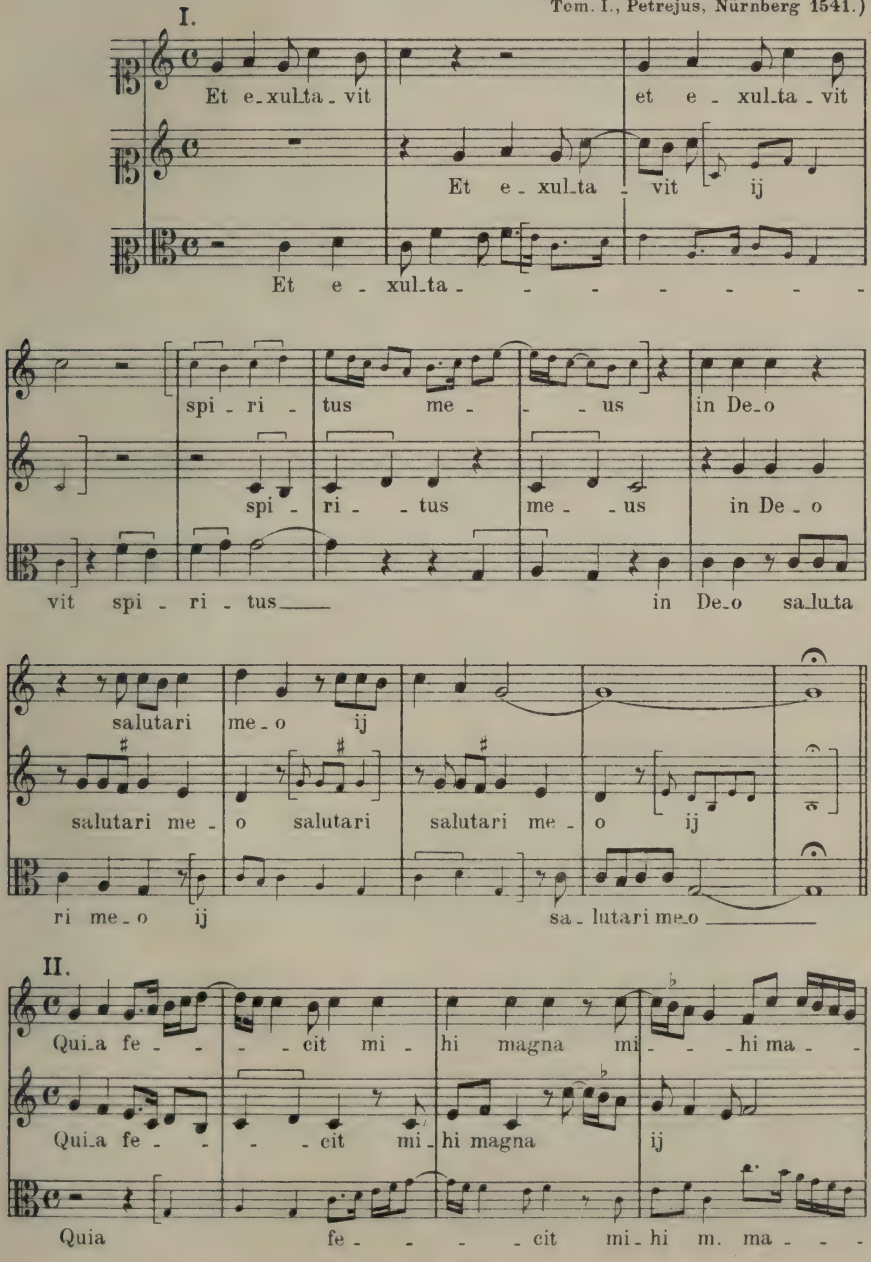
Folgt ein ebenso langer 2. Teil.

Nº 12. A. de Bruck.

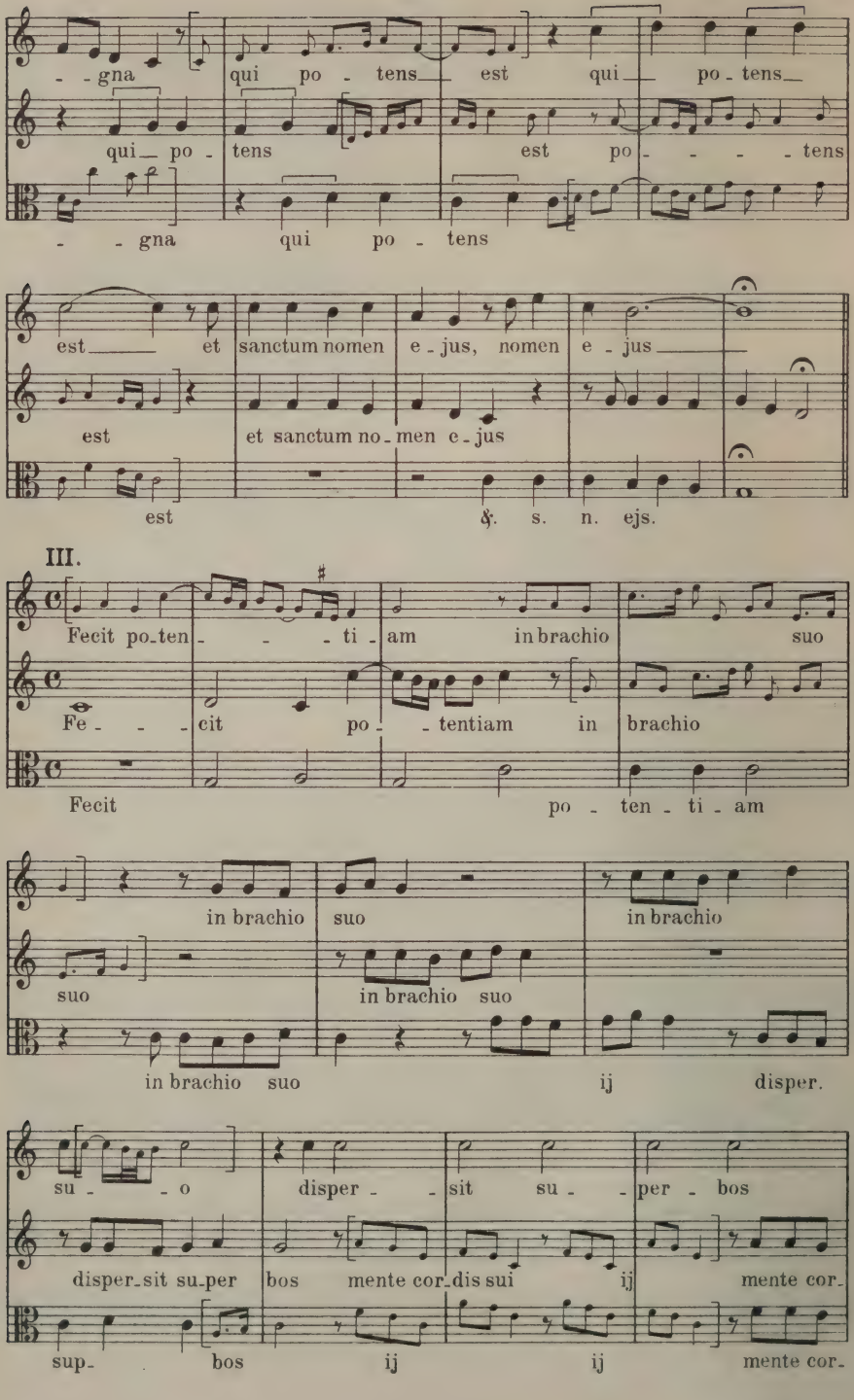
Magnificat

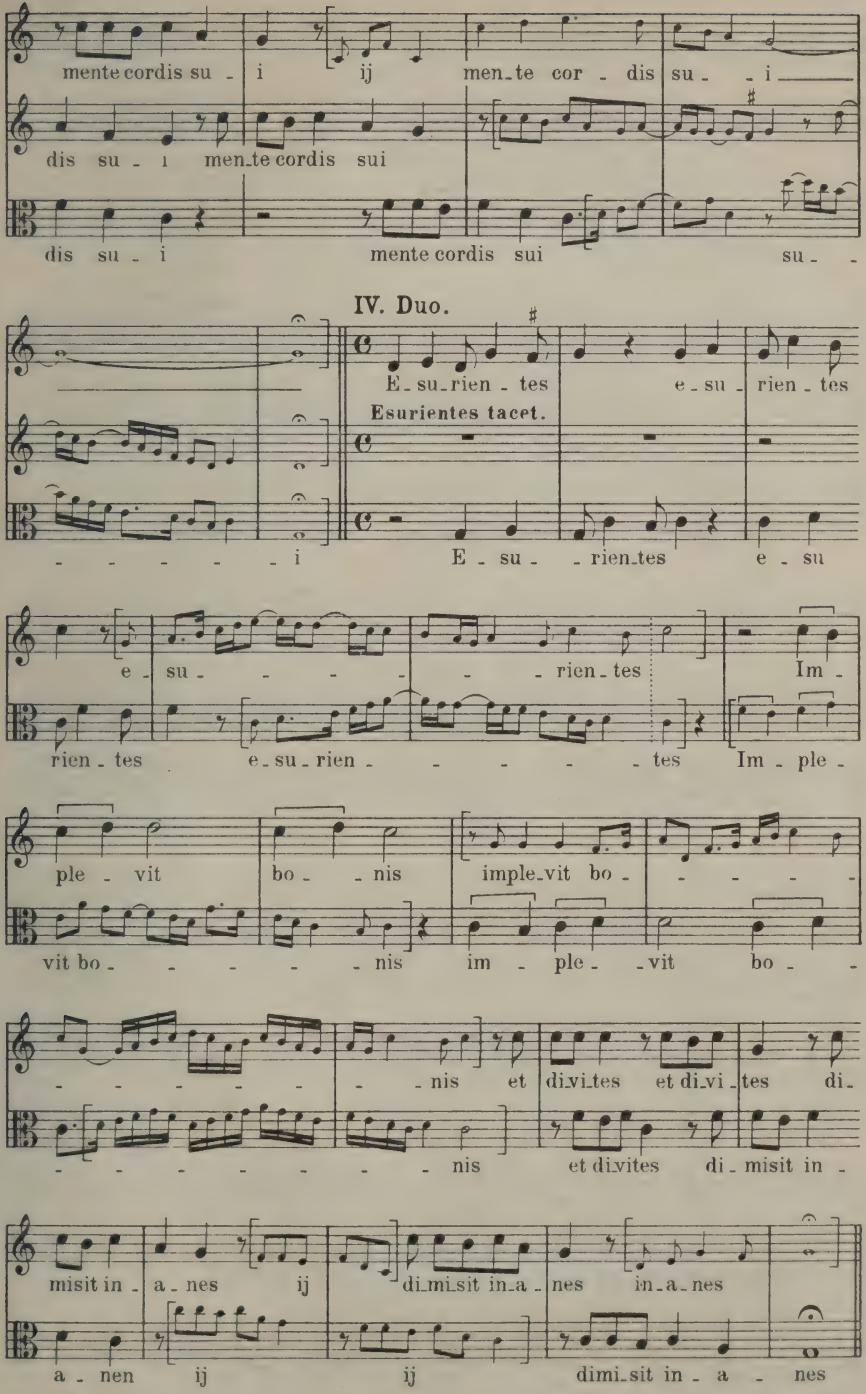
für 3 Singstimmen und Instrumente (bezw. Orgel).*)

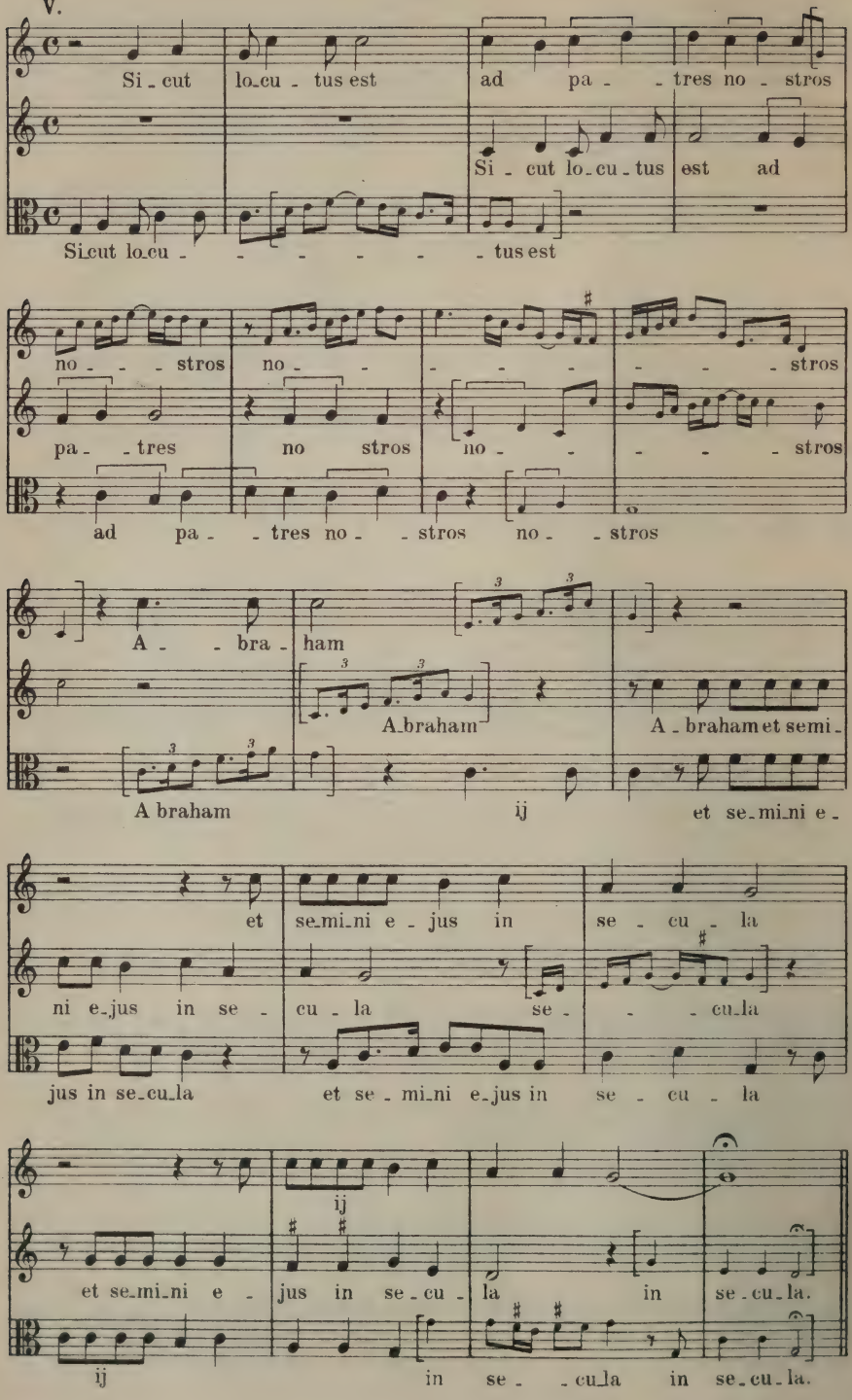
(Aus: Var. cantionum trium vocum Tom. I., Petrejus, Nürnberg 1541.)



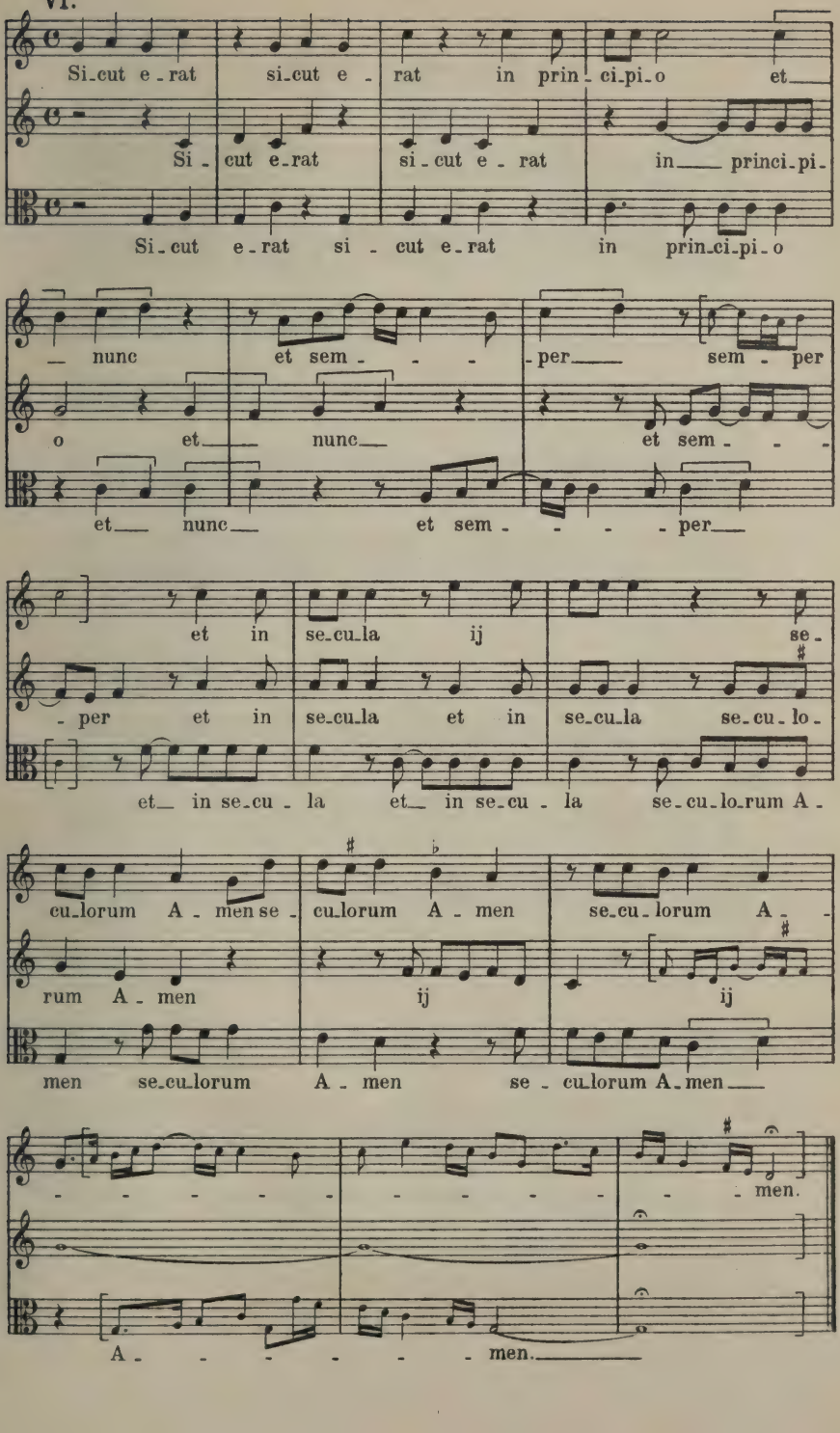
*) Textunterlegung originalgetreu. S. Seite 32, Anm. 2.


- - gna qui po - tens est qui po - tens
qui po - tens est po - - - - tens
- - gna qui po - tens
est et sanctum nomen e - jus, nomen e - jus
est et sanctum no - men e - jus
est &. s. n. ejs.
III.
Fecit po - ten - - - ti - am in brachio suo
Fe - - - cit po - - tentiam in brachio
Fecit po - ten - ti - am
in brachio suo in brachio
suo in brachio suo
in brachio suo ij disper.
su - - - o disper - - sit su - - per - bos
disper - sit su - per bos mente cor - dis sui ij mente cor -
sup - bos ij ij mente cor -

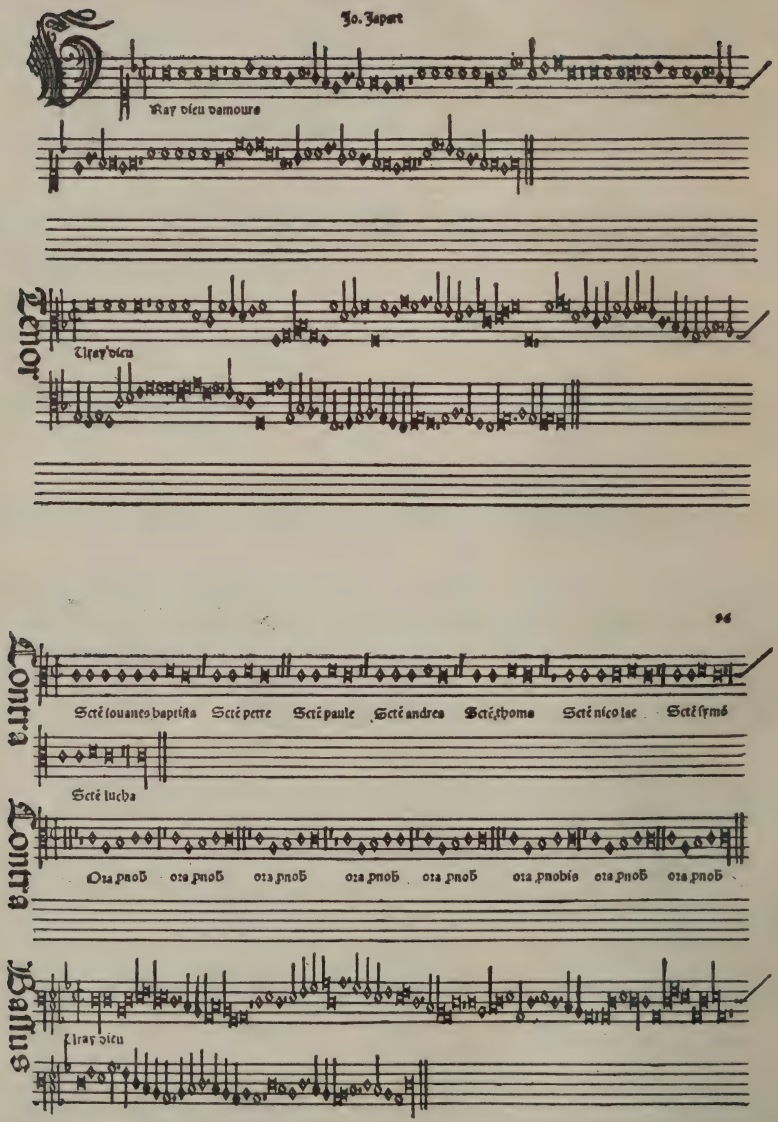

mente cordis su - i ij men_te cor - dis su - - i
dis su - i men_te cordis sui
dis su - i mente cordis sui su - -
IV. Duo.
E_su_rien - tes e - su - rien - tes
Esurientes tacet.
- - - - - - i E - su - - rien_tes e - su
e - su - - - - - - rien - tes Im -
rien - tes e_su_rien - - - - - - tes Im - ple -
ple - vit bo - - nis imple_vit bo - - - - -
vit bo - - - - - - nis im - ple - - vit bo - -
- - - - - - - - nis et di_vi_tes et di_vi - tes di -
- - - - - - - - - nis et di_vites di - misit in -
misit in - a - nes ij di_mi_sit in_a - nes in_a_nes
a - nen ij ij dimi_sit in - a - nes


V.
Si - cut lo-cu - tus est ad pa - - tres no - stros
Si - cut lo-cu - tus est ad
Si-cut lo-cu - - - - - - tus est
no - - - stros no - - - - - - stros
pa - - tres no stros no - - - - - stros
ad pa - - tres no - - stros no - - stros
A - - bra - ham
A-braham
A - braham et semi -
A braham ij et se-mi-ni e -
et se-mi-ni e - jus in se - cu - la
ni e-jus in se - cu - la se - - - cu-la
jus in se-cu-la et se - mi-ni e-jus in se - cu - la
ij
et se-mi-ni e - jus in se - cu - la in se-cu-la.
ij in se - - cu-la in se-cu-la.

VI.


Si_cut e_rat si_cut e_rat in prin_ci_pi_o et
Si_cut e_rat si_cut e_rat in princi_pi_
Si_cut e_rat si_cut e_rat in prin_ci_pi_o
nunc et sem per sem per
et nunc et sem per
et nunc et sem per
et in se_cu_la ij se_
per et in se_cu_la et in se_cu_la se_cu_lo_
et in se_cu_la et in se_cu_la se_cu_lo_rum A_
cu_lorum A_men se_ cu_lorum A_men se_cu_lorum A_
rum A_men ij ij
men se_cu_lorum A_men se_cu_lorum A_men
men.
A_ men.

Notenbeilage Nr. 13.



Jo. Japart. Begleitetes zweistimmiges Bittgebet aus Petruccis Canti cento cinquanta C 1503, fol. 96 (s. dazu Notenbeilage Nr. 8 und Text S. 28). (Exemplar in der Hofbibl. Wien.)

(Die obere Hälfte dieses verkleinerten Faksimiles bildet die linke Seite, die untere Hälfte die rechte Seite des aufgeschlagenen Notenbuchs.)

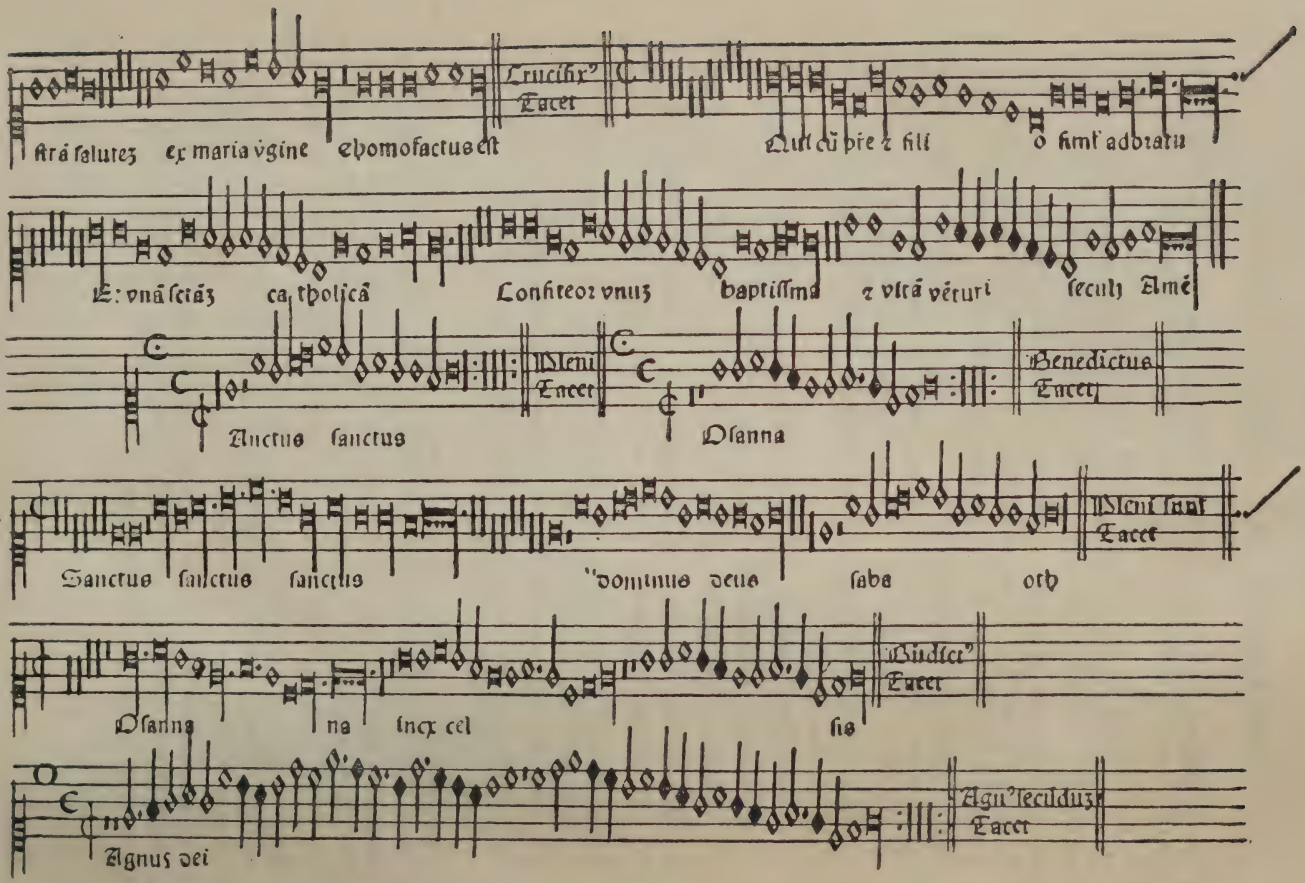
Anmerkung zu den folgenden Faksimiles.

Die folgenden vier faksimilierten Seiten geben Diskant-, Alt-, Tenor- und Baßstimme des Sanctus nebst Pleni aus der Messe *Malheur me bat* von Jak. Hobrecht wieder, und zwar nach dem Drucke »Misse obreht« des Petrucci 1503. Sie vermitteln das typische äußere Bild solcher Messen-Stimmdrucke; nur ist zu bemerken, daß in diesem Falle der Cantus firmus (Chanson »Malheur me bat«) nicht im Tenor, sondern im Diskant liegt.

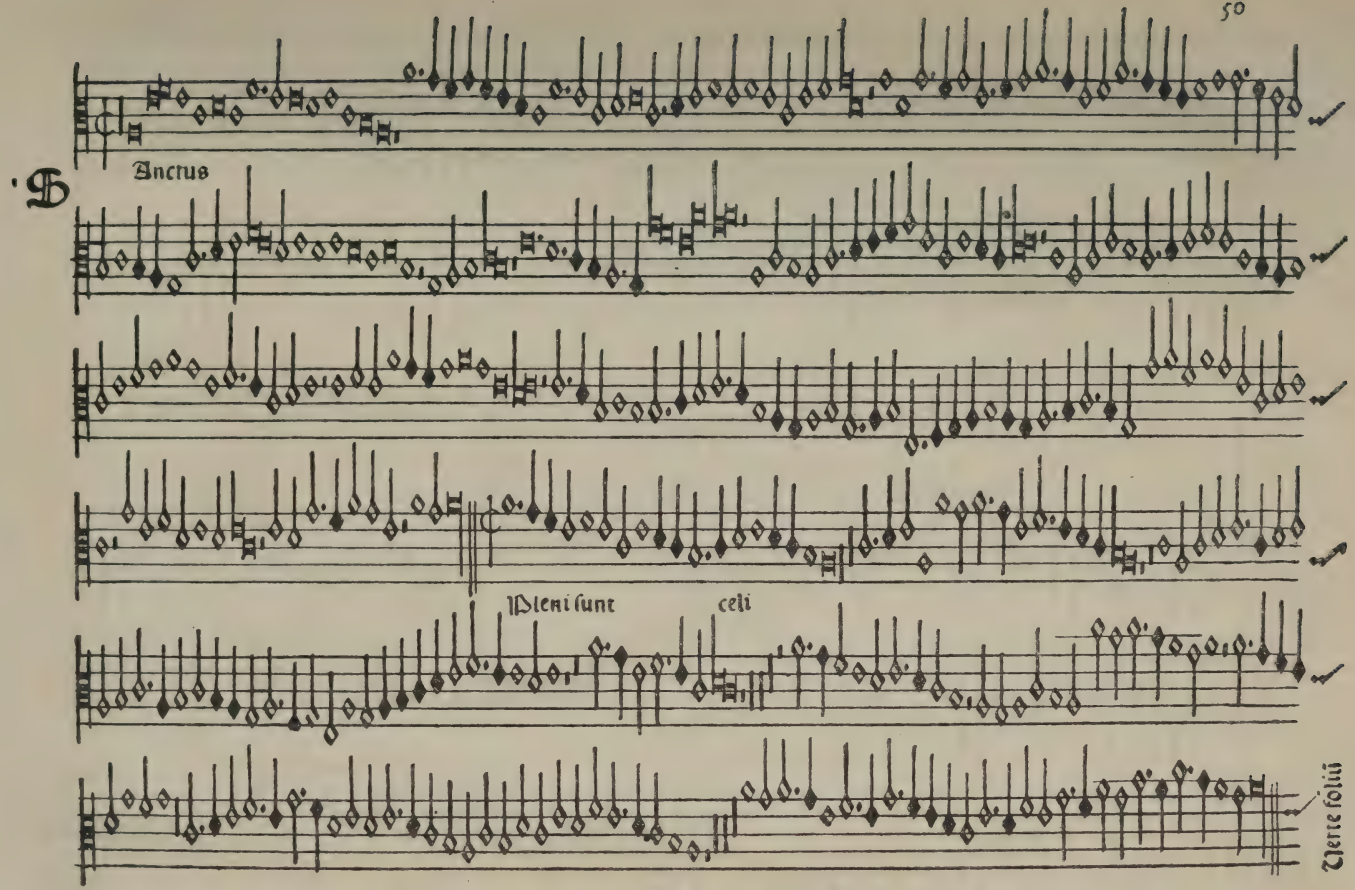
Es bedarf eines für die neue Auffassung nur wenig geschärften Blickes, um schon an der Unruhe und Buntheit des Notenbildes zu erkennen, daß die völlig textlosen Stimmen des Alt, Tenor und Baß durchweg instrumental gemeint sind d. h. zur Orgelbegleitung gehören. Außerdem treffen für sie sämtliche vier oben (S. 4 ff.) aufgestellte Kriterien zu, nämlich:

1. Überschreiten des natürlichen Umfangs der entsprechenden drei Menschenstimmen.
   (Alt. Umfang e—c''; Tenor. Umfang c—g'; Baß. Umfang G—c'.)
2. Andauernd pausenloses Beschäftigtsein.
   (Vgl. namentlich den Tenor im »Pleni«, den Baß im »Sanctus«.)
2. Übertretung der für den klassischen Vokalsatz geltenden Regeln.
   (Verstöße begegnen in jeder der drei Stimmen Schritt für Schritt.)
4. Schwierigkeit (in diesem Falle: Unmöglichkeit) den Text natürlich und sinngemäß unterzulegen.
   (In der Gesamtausgabe der Werke Hobrechts I_3, S. 169 ff. ist dennoch das Kunststück vollbracht worden, jeder der drei Stimmen die fälligen 13 Textworte unterzulegen.)

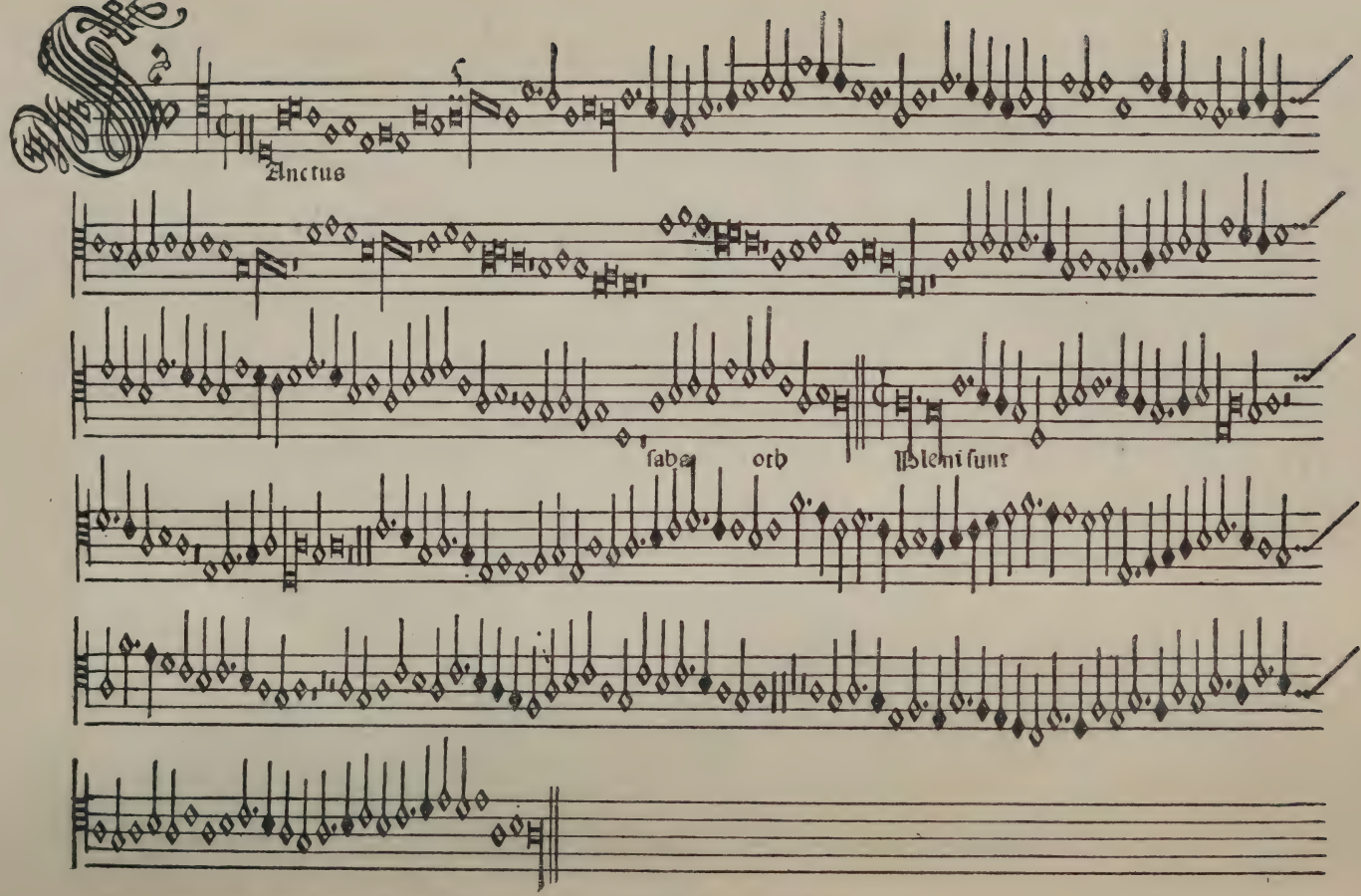
Dem gegenüber hebt sich die Cantus firmus-Stimme mit ihrem auf kürzesten Raum zusammengedrängten Notenbild scharf ab. Deutlich ist zu erkennen, daß auf den beiden obersten Zeilen der Text mit besonderer Sorgfalt d. h. zum Singen untergelegt ist. Die dritte Zeile bringt für das Sanctus und Osanna zunächst die beliebte abgekürzte Notation mit Anwendung der Prolationszeichen ⊙ ☾ ¢; die vierte und fünfte enthält die entsprechende Auflösung (Resolutio; dieselben Phrasen in ausgeschriebener Notierung). Der dürftige Text — man beachte übrigens das dreimal ausgedruckte Sanctus! — reicht völlig hin, Mißverständnissen bei den Sängern vorzubeugen. — Die Diskantstimme des Agnus hat als instrumental d. h. als Orgeldiskant zu gelten.



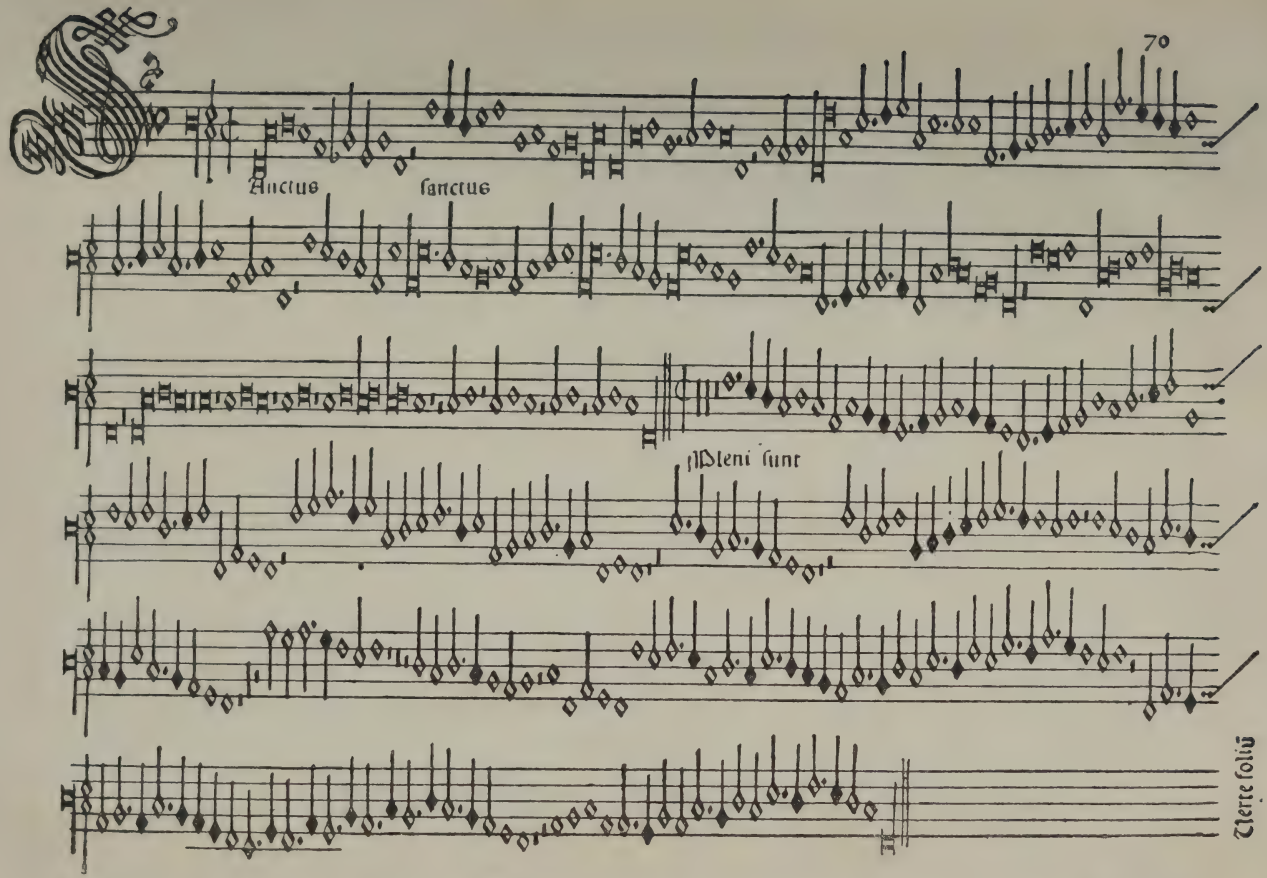
Diskantstimme (Cantus firmus) des Sanctus usw. aus Hobrechts Messe *Malheur me bat* nach dem Drucke »Misse obreht« von Petrucci 1503. (Exemplar in der Hofbibl. München.)



Altstimme des Sanctus und Pleni aus Hobrechts Messe *Malheur me bat* nach dem Drucke »Misse obreht« von Petrucci 1503.



Tenorstimme des Sanctus und Pleni aus Hobrechts Messe *Malheur me bat* nach dem Drucke »Misse obreht« von Petrucci 1503.



Baßstimme des Sanctus und Pleni aus Hobrechts Messe *Malheur me bat* nach dem Drucke »Misse obreht« von Petrucci 1503.

Boston Public Library
Central Library, Copley Square

Division of
Reference and Research Services

Music Department

The Date Due Card in the pocket indicates the date on or before which this book should be returned to the Library.

Please do not remove cards from this pocket.

BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 08740 612 8